MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXII, NR. 8

DIN SUMAR

8/2021

OLEG GARAZ
UN DIALOG CU PASCAL BENTOIU

BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ
RICORRENZE – DE VORBĂ CU COMPOZITORUL ADRIAN POP, LA 70 DE ANI

LAVINIA COMAN
MIHAIL JORA, EROU DE RĂZBOI ȘI CTITOR AL ȘCOLII MUZICALE ROMÂNEȘTI

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

Revistă acreditată de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

OLEG GARAZ
UN DIALOG CU PASCAL BENTOIU **3**

ANIVERSĂRI

BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ
RICORRENZE – DE VORBĂ CU COMPOZITORUL ADRIAN POP, LA 70 DE ANI **12**

PORTRETE

LAVINIA COMAN
MIHAIL JORA, EROU DE RĂZBOI ȘI CTITOR AL ȘCOLII MUZICALE ROMÂNEȘTI **50**

ISTORIOGRAFIE

VASILE VASILE
FONDUL *GEORGE BREAZUL*
DIN CADRUL BIBLIOTECII UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR (VI) **74**

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

OLEG GARAZ
A DIALOGUE WITH PASCAL BENTOIU **3**

ANNIVERSARIES

BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ
RICORRENZE – A CONVERSATION WITH THE COMPOSER ADRIAN POP AT 70 **12**

PORTRAITS

LAVINIA COMAN
MIHAIL JORA, WAR HERO AND FOUNDER OF THE ROMANIAN MUSICAL SCHOOL **50**

HISTORIOGRAPHY

VASILE VASILE
THE *GEORGE BREAZUL* FUND
AT THE UNION OF ROMANIAN COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS LIBRARY (VI) **74**

INTERVIURI

Dragă domnule Garaj,

Alătur răspunsurile, pe cât m'am priceput. Sper că dta ai păstrat întrebările. Dar, ca să fiu mai sigur, fac altceva: îți retrimit și foile cu întrebările. Dacă te-ar interesa în vreun fel impresia mea, ea este aceea că dta ai o certă predispoziție teoretică, de calitate și de finețe, dar și că s'ar putea ca ea să-ți joace în timp unele feste. Adică să te împingă spre abstractizări mai mult sau mai puțin sterile. Reflectează, te rog, asupra acestui lucru, iar dacă recunoști o fărâmă de adevăr, caută să iei măsuri. Ai tot timpul pentru asta.

Cu cele mai bune urări,

Marcel Bentoiu

12 Iulie 1996

P. S. - Îți trimit scrisul meu în oficiu, nu am timpul să-l copiez mai curat, nici să-l bat la mașină. Cu scuzele de rigoare.

Un dialog cu Pascal Bentoiu

Oleg Garaz

Pentru mine întâlnirea cu Pascal Bentoiu, dar și discuțiile pe care le-am avut, se constituie într-un adevărat exercițiu de admirație. Și asta începând chiar din prima clipă a conferinței pe care a susținut-o ca invitat la *Vacanțele Muzicale* de la Piatra-Neamț. Am participat la două ediții ale acestui festival, din 1994 și 1995, organizat de Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, în calitate de muzicolog cu sarcina de a asigura caiete-program pentru toate concertele din programul de activități. Comentam în amănunt, programele se transformau în adevărate mini-cărțulii, și treptat s-a adunat material sufficient încât să mă gândesc la publicarea unei culegeri cu programe de sală, evident, pentru uzul didactic și în calitate de model pentru tinerii învățăcei în ale muzicologiei.

La conferința susținută de Pascal Bentoiu am mers cumva cu întreg entuziasmul meu mobilizat, deoarece atât *Gândirea muzicală*, cât și *Imagine și sens* deja de o bună bucată de vreme devenise pentru mine texte-acceleratoare ale poftei și voinței de a scrie noi texte, de a analiza partituri, de a imagina noi teme și de a intenționa noi proiecte. Și iată-ne față în față, deoarece publicul realmente se volatilizase și autorul volumelor citite-răscitite îmi relata din propria experiență. Doar mie. Și din câte îmi amintesc, doar eu mă încumetasem să formulez câteva întrebări. Atât stilul expunerii, cât și mai ales

logica argumentării m-au surprins printr-o calmă și limpede armonie a faptului evident, a sensurilor dezvăluite, clare și ele, convingând prin chiar calmul vocii și multitudinea referințelor culturale care parcă se înghesuiau să confirme adevărul celor deja rostite. În cuvintele lui Pascal Bentoiu era muzica. Sugestibilitatea cuvintelor incita dorința unei audiții, dorința practicării la un instrument, dorința de a aborda o pagină cu portative.

Și doar din dorința de a nu pierde misterul m-am încumetat să formulez douăzeci de întrebări, acum le văd drept naive și chiar copilărești, și să le expediez Maestrului. Și, cred, aș putea să afirm că încurajarea lui mă susține până și astăzi.

Probleme de estetică

Oleg Garaz: *Este scopul esteticii muzicale unul formativ sau unul informativ?*

Pascal Bentoiu: În principal, formativ pentru cei ce vor să se dedice compoziției, și preponderent informativ pentru muzicologi.

O.G.: *Dacă este unul formativ, atunci care ar fi criteriile valorice conform cărora s-ar structura acțiunea formativă?*

P.B.: Criteriile valorice nu se definesc aprioric, ci trebuie descoperite de o cercetare în esență fenomenologică. Totuși, oricâtă dorință de obiectivitate ar avea cercetătorii, este – cred – imposibil ca ei să ajungă la aceleași concluzii; poate uneori vor fi mai asemănătoare, niciodată identice.

O.G.: *Dacă este vorba despre o metodologie estetică aplicată muzicii, cum ar fi corect s-o denumim: „estetica muzicii" sau „estetica muzicalității"?*

P.B.: Cred că cel mai simplu ar fi „estetică muzicală": termen consacrat, deși nu pe de-a-ntregul satisfăcător. „Estetica muzicii" poate fi derutant, căci ar trebui – oricum – să apară și problema de interpretare și de recepționare. Iar „estetica muzicalului" este anti-românesc (vorbesc de formulare).

O.G.: *Cum ați defini dumneavoastră „muzicalitatea" în muzică?*

P.B.: Nu simt nevoia să definesc „muzicalul” în muzică. „Muzicalul” e un termen vag, invocat uneori când nu știi ce să spui despre o compoziție nouă, despre o interpretare fără alte merite. Este un termen-mască, un termen - „piersic” (zicala: a te ascunde după piersic).

O.G.: *Există oare relații de sinonimie între „muzicalitatea” amintită mai sus și „frumosul muzical”?*

P. B.: După mine: în niciun caz.

O.G.: *Putem oare considera existența unei estetici a „cameralului” sau a „simfonicului”, a „cvartetului” sau a „oratoriului”, a „liedului” sau a „fugii”?*

P.B.: Orice cercetare estetică ce își definește (limitează) clar domeniul, constituie – dacă are și alte calități: profunzime, clarviziune, spirit de sinteză etc. – prin forța lucrurilor, o estetică specială a domeniului respectiv. Dar nu este obligată să o și numească astfel.

O.G.: *Există oare și alte sarcini ale esteticii muzicale în afara studierii „esteticului” și „muzicalității”?*

P.B.: Cred că estetica muzicală poate aborda orice laturi ale fenomenului: creație, transmitere, interpretare, recepționare, raporturi între oricare dintre aceste etaje, relația cu imaginea literară sau cu cea proprie artelor plastice, relațiile – dacă sunt – cu filosofia, cu etica, cu sociologia, cu istoria etc., etc.

O.G.: *Estetica muzicii presupune tratarea formei generale a „muzicalității” sau a formei ei individuale?*

P.B.: Și una și alta. Însă o cercetare a produselor gândirii muzicale presupune plecarea de la exemplarele concrete. Tot astfel, a face o teorie generală a poeziei lirice, fără referiri la apariții concrete, la stiluri, epoci și individualități, nu duce nicăieri.

O.G.: *După părerea dumneavoastră, deține oare estetica muzicii criterii asupra judecării formei pure a „muzicalității” (în cazul în care aceasta ar putea fi identificată)?*

P.B.: Toată estetica (cea muzicală îndeosebi) înnoată în incertitudini și contradicții. Un estetician poate face niște propuneri de criterii, el nu are dreptul moral de a enunța criterii infailibile. Așa ceva constituie specialitatea realismului socialist. Trebuie constatat, cu toate acestea, că există de multe ori

tendințe exclusiviste: oricare propunător de criterii tinde parcă să ni le ofere drept adevăruri absolute.

O.G.: *Oare se poate considera autonomia esteticului muzical, deci a „muzicalității", dat fiind faptul inexistenței în natură a obiectului pe care muzica „îl imită"?*

P.B.: Nu pot lua în considerare autonomia niciunei forme a esteticului, cu atât mai mult când este vorba de cea mai neclară dintre toate (estetica muzicală). Estetica imitației (mimesis) este una din explicațiile posibile; există și altele.

O.G.: *Reieșind din care criterii ar putea fi considerată valabilitatea principiului mimetic în muzică? Ce imită muzica?*

P.B.: Dacă imită ceva, muzica își caută modelele în dinamica noastră spirituală concretă; fiecare produce muzica sa (popoarele ca și individualitățile).

Probleme de analiză

Oleg Garaz: *Care sunt, în viziunea dumneavoastră, tipologiile și metodologiile analitice?*

Pascal Bentoiu: Cred în abordările analitice de tip fenomenologic (Husserl). Este nevoie de o mare prospețime de vederi (ingenuitate) care însă – după ce și-a epuizat puterile – va trebui să se sprijine pe terenul solid al unei culturi cât mai vaste și mai precise, anterior acumulate desigur.

O.G.: *În funcție de care criterii sunt structurate în egală măsură tipologiile și metodologiile?*

P.B.: Fiecare poate avea criteriile sale; dar finalmente va trebui să împace analiza cu sinteza, elanurile inductive cu deducția nemiloasă, cultura cu ingenuitatea, sensibilitatea cu rațiunea, ș.a.m.d.

O.G.: *Putem considera tipologiile de analiză doar în funcție de parametrii pe care îi desemnează?*

P.B.: Cred că nu. Și unde ne-ar duce asemenea analize voluntar și strict confinate la unul ori altul dintre parametri? Analizele trebuie să fie premisele sintezelor și numai îmbinarea celor două procedee (viziuni) se va dovedi satisfăcătoare pentru dorința noastră de cunoaștere.

O.G.: *Oare poate fi considerată o ierarhie a procedurilor analitice? Dacă da, atunci care ar fi acea imagine stratificată și cum s-ar rândui tipurile de analiză?*

P.B.: Nu mi se pare că pot fi impuse asemenea ierarhii. Obiectul cercetării are și el importanța lui. Unele se atacă într-un fel, altele altfel, etc., etc.

O.G.: *În funcție de care criterii am putea considera o „bandă rulantă" analitică, dacă am lua ca scop parcurgerea tuturor straturilor constitutive ale operei muzicale (de la cel exterior – sau exterioare – și până la un posibil nucleu)?*

P.B.: Mă feresc să răspund. Aș putea imagina și analize care să facă drumul invers (de la miez spre straturile exterioare), ori - eventual - și un drum în zig-zag.

O.G.: *Printre procedurile analitice, unde situați (după consumarea număratului de măsuri și identificarea contururilor formale, sintactice ale lucrării) procedura hermeneutică și semiotică?*

P.B.: Toate sunt importante (ceva mai puțin „număratul de măsuri"); cu observația că „semnul" în muzică este cel acustic, nu cel grafic.

O.G.: *Care ar fi contururile unei proceduri analitice semantice ale unei opere muzicale?*

P.B.: Orice operă trebuie - cred - considerată în concretul ei; nu văd contururile niciunei proceduri analitice-tip.

O.G.: *Problema sensului: cum ajungem la o imagine integrată în care corpul operei (sunetele, structurile formale și semantice) se integrează sensului pe care îl comportă prin fiecare sunet?*

P.B.: Nu cred că poate fi despărțit (decât pentru stricta analiză) corpul operei de sensurile ei. Sensul este în corpul operei, iar acesta și numai acesta este purtătorul de sensuri. Imaginea asupra operei va fi - pentru omul pregătit profesional - necesarmente una „integrată". Dar nu aș vedea **fiecare** sunet drept purtătorul unui anume sens. Acesta se precizează pentru noi tocmai din efectuarea parcursului muzical, din sezisarea multiplelor relații care se ivesc între sunete, între fraze, între mișcări sau în contrastele (ori adiționările) timbrale.

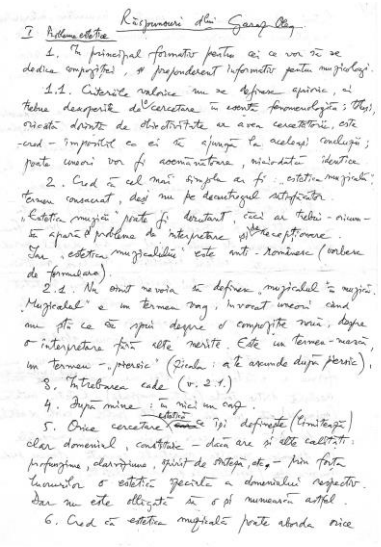
O.G.: *Sensul își reclamă structura? Care ar fi descrierea procesuală a unui asemenea model relațional?*

P.B.: Nu cred că este bine exprimat: „Sensul își reclamă structura”. Cele două nasc de multe ori împreună, deoarece sensul se deduce numai din concretul muzical. Iar acesta reiese numai din activarea unor structuri. Cândva am exprimat ideea că intuirea unui sens poate provoca niște dispuneri structurale anume, dar - încă odată - ele două nasc și cresc împreună, ca gemenii. Nu exclud nici posibilitatea ca intuiția să poarte asupra structurilor întâi(etate). Nu văd posibilitatea unui „model relațional”.

O.G.: *Oare nu ar fi logic de a începe un imaginar curs de „Analiză muzicală” printr-o prelegere cu titlul „Teoria și hermeneutica modelului operei muzicale”?*

P.B.: Nu mi-am pus problema cu **ce** ar trebui să înceapă un curs de „Analiză muzicală”. Aș evita prescripțiile mentale prea logice. Analiza poate începe cu orice și de oriunde; probabil și un curs de analiză ar cere un grad similar de libertate. Problema nu e „de unde începi”, ci – după ce ai început - să nu bați câmpii. Am văzut destule de acest ordin ca să mă feresc pe cât pot.

Iulie 1996
Pascal Bentoiu



Răspunsuri d-lui Georg Clay

I Problema estetică

1. Ca principal formator pentru ce a vrea să se desăvârșească, și preponderent informativ pentru muzicologie.

1.1. Criteriile valorice nu se definesc opriori, ci fiecare descoperire de caracteristici în evenimentul fenomenologic; Ohr), evocate dincolo de elementele ce aveau caracteristici, este -cred - imposibil cu ei să ajungă la aceleași concluzii; poate unele vor fi asemănătoare, niciodată identice.

2. Cred că cel mai simplu ar fi: „estetica muzicală”; termen consacrat, deși nu pe deantregul satisfăcător. Estetica muzicii poate fi derutantă, căci ar trebui - nicăieri apare problema de interpretare și receptionare. Iar „estetica muzicalului” este unit - romînesc (sonare de formulare).

2.1. Nu știu ce rost ar defini „muzicalul în muzică. Muzicalul” e un termen vag; în vorbirea curentă când mă gîndesc la o compoziție bună, despre o interpretare fină, elevată, despre o „terminus - măsură, un terminus - „presie” (Ziceau: a fi aramă după persic).

3. Întrebarea este (v. 2.1.)

4. După mine: în nici un caz.

5. Orice caracterizare estetică își definește (limitează) clar domeniul, calitățile - deși are și alte calități: profunzime, claritate, spirit de ordine, etc, - prin faptul enunțării o estetică specifică a domeniului respectiv. Dar nu este obligată să o pună numaidecât astfel.

6. Cred că estetica muzicală poate aborda orice

2/

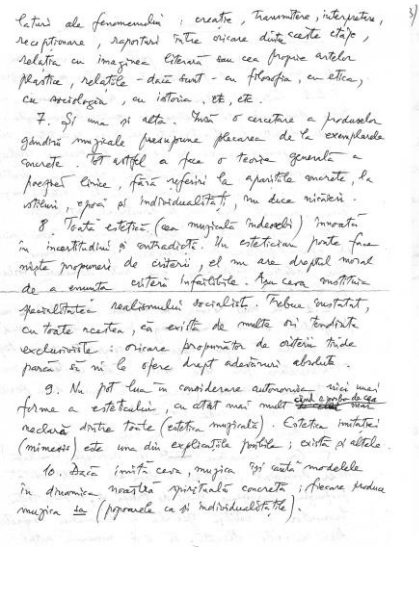
laturi ale fenomenului: creație, transmitere, interpretare, receptionare, raportul între oricare dintre aceste etape, relația cu imaginea literară sau cea proprie artelor plastice, relațiile - dacă există - cu filosofia, cu etica, cu sociologia, cu istoria, etc, etc.

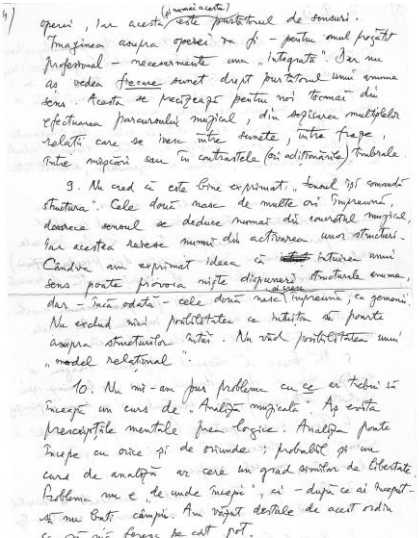
7. Și una și alta. Există o caracteristică a producției gândirii muzicale presupune plecarea de la exemplarele concrete. Tot astfel a face o teorie generală a poeticii clasice, fără referiri la aparițiile concrete, la operele și individualitățile, nu duce nicăieri.

8. Teoria estetică (ca muzicală indirectă) înoată în incertitudini și contradicții. Un estetician poate face multe propuneri de criterii, el nu are dreptul moral de a emite certitudini infailibile. Așa cum mentalitatea specifică realismului socialist. Trebuie constatat, cu toate acestea, că există de multe ori tendințe excesive: oricare propunător de criterii tinde parcă să își le ofere drept adevăruri absolute.

9. Nu pot lua în considerare autonomizarea vreunei forme a esteticului, ca atât mai mult [illegible] raportată diverse tipuri (estetica muzicală). Estetica imitației (mimesis) este una din explicațiile posibile; există și altele.

10. Dacă imită ceva, muzica își caută modelele în dinamica noastră spirituală concretă; fiecare piesă muzicală își (propunerea ca și individualitățile).





SUMMARY

Oleg Garaz
A dialogue with Pascal Bentoiu

This text has two documents: an interview and a letter. The context is about *Musical Holidays* in Piatra Neamț organized by „Gh. Dima" National Music Academy in Cluj Napoca in 1994-95. The main character is composer Pascal Bentoiu and his conference which I attended. The great enthusiasm created by the composer's personality urged me to go further with that form of communication, this time as a dialogue. It all started during the conference, then I continued by asking him to answer some of my questions, as an interview. There were twenty questions and twenty answers. Later, as a surprise, I received a letter from him, a letter in which he made a short version of my profile and of my potential: observations equally necessary and relevant. Probably the most important aspect is the composer's empathy and even paternal attitude, a fact that converts both documents – the interview and the letter – in two evidences of a great encounter.

ANIVERSĂRI

Ricorrenze – de vorbă cu compozitorul Adrian Pop, la 70 de ani

Bianca Țiplea Temeș

Adrian Pop
Foto de Vilma Pop (reprodusă cu permisiunea autoarei).

A creiona portretul unui artist prin intermediul unui dialog oricât de amplu, nu poate surprinde în totalitate calitățile pe care personalitatea sa le îmbină. Firul narativ pe care îl vom depăna în paginile ce urmează va primi o tentă picturală, căci pe un șevalet imaginar, vom revela, prin tuse largi, dar și prin insistențe pe anumite „puncte de fugă”, liniile de forță și fațetele cele mai relevante care îi definesc profilul.

Figură de prim plan în peisajul muzical românesc, compozitorul și profesorul Adrian Pop se află la un important moment aniversar, iar cele șapte decenii de viață arată în ce măsură activitatea artistică, cea de mentorat și manageriat se suprapun armonios, într-o simbioză de acuarelă perfectă.

Frontispiciul *Ricorrenze* atribuit incursiunii în universul și atelierul său de creație se cere explicat: în lumina sărbătorească a momentului, el a ieșit în relief din catalogul creației compozitorului, fiind chiar titlul unui trio semnat de către Adrian Pop în anul 2015. Vom specula bivalența semantică a termenului, ce servește pe deplin demersului nostru retrospectiv: un prim înțeles al cuvântului italian trimite la ideea rememorărilor, a persistenței unor amintiri, dar totodată el înseamnă și o celebrare. Cele două semnificații servesc perfect ideea marcării acestui moment aniversar și aruncă două ancore pentru dialogul ce urmează să îl purtăm. Ca o coincidență, *Ricorrenze* este și titlul unui cvintet de suflători semnat de Luciano Berio, scris cu ocazia aniversării de 60 de ani a lui Pierre Boulez, astfel încât punctul nostru de pornire este încă o dată încărcat de substanță.

B.T.: Stimate domnule Adrian Pop, sunteți un artist cu un profil bine conturat în peisajul componisticii românești iar mediul familial și-a pus în mod vizibil amprenta asupra devenirii dumneavoastră. Pentru început, vă rog să ne dezvăluiți în ce manieră maestrul Dorin Pop, tatăl dumneavoastră, admirabil dirijor de cor, a dat un impuls hotărâtor carierei muzicale pe care ați urmat-o?

A.P.: Aș spune într-un mod discret, întru totul neinvaziv. Adică nu s-a gândit să mă orienteze neapărat spre muzică; am învățat la școala din cartier (de altfel una deosebit de bună, actualmente Colegiul Național „George Coșbuc" din Cluj-Napoca), apoi, din clasa a VII-a la nu mai puțin prestigiosul Liceu „Gheorghe Barițiu"; mi-au plăcut toate materiile, am ales secția reală, am participat la olimpiade de matematică și chiar de limba română – cu rezultate. Dar pe la 12 ani am primit de la tatăl meu o carte de Ioan D. Vicol – îi zicea „Cântăm și învățăm" și apăruse la Editura Muzicală în 1962 – cu cântece, solfegii, un pic de teorie, carte cu care am deprins, din pură joacă și curiozitate, ce era de știut la acel nivel. Îmi amintesc și acum din cântecele popoarelor: cântecul polonez „În poiana verde"

sau cântecul georgian „Suliko” (mult mai târziu am aflat că era melodia preferată a lui Stalin! Pe vremea aceea nici nu aveam habar de Stalin).

Dorin Pop și Adrian Pop pe scena Conservatorului clujean, în 1981.

Fotografie din arhiva familiei compozitorului.

Tot din joacă, tata îmi dădea în fiecare an să solfegiez testele de admitere date la secția pedagogică, și se bucura să vadă că le rezolv fără probleme. Ceva mai târziu, prin clasa a VI-a, mi-a cumpărat un violoncel ½ (eram un copil mai degrabă mărunțel) și am început studiul instrumentului, particular, cu Petre (Petrică) Baciu, discipolul, pe atunci asistentul și mai târziu urmașul profesorului George Iarosevici la clasa de violoncel a Conservatorului clujean. Asta pentru a întregi cumva cultura mea muzicală cu o latură instrumentală, fără ambiții deosebite. (La acea vreme nu aveam un pian în casă, ai mei nici nu-și puteau permite să achiziționeze așa ceva, și nici n-ar fi avut unde să-l pună în cele două cămăruțe în care locuia familia noastră cu doi copii.) Mai trebuie spus că mama, din partea ei, mi-ar fi dorit să ajung mai degrabă medic… ea a insistat să primesc lecții particulare de limba germană, ceea ce s-a și întâmplat. Tot de la ea am deprins dragostea pentru lectură, desen și cinematograf. Le port mare recunoștință ambilor părinți pentru felul în care au înțeles să-mi

orienteze educația și în același timp să-mi lase răgazul unei copilării libere, însorite. Le mulțumesc și tuturor profesorilor pe care i-am avut și de la care am învățat o grămadă de lucruri, legate sau nelegate de scopuri profesionale precise, fără ambiții apăsate sau încrâncenări, care toate s-au legat între ele și mi-au conturat un univers, mi-au cultivat o curiozitate firească, ce nu m-a părăsit niciodată. Revenind la „impulsul" primit din partea tatălui meu, acesta a fost mai degrabă un model: un model de căutare a firescului și a unei perfecțiuni ce există, dar care se lasă descoperită și „sculptată" cu prețul unei strădanii răbdătoare și insistente; așa s-a manifestat el ca artist, artizan al corului, și ca profesor, creator de școală. Am scris toate aceste lucruri într-o carte pe care m-am simțit profund îndatorat să i-o dedic, atunci când s-a împlinit centenarul nașterii sale[1].

B.T.: Anii de formare își pun puternic amprenta asupra personalității unui artist în devenire, iar din acest punct de vedere ați fost, de asemenea, privilegiat: ați beneficiat în cadrul Conservatorului clujean de călăuzirea lui Sigismund Toduță și a lui Cornel Țăranu, două personalități marcante, totodată atât de diferite ale scolii componistice românești. Ce v-a insuflat fiecare dintre cei doi maeștri sub aspectul artei și meșteșugului de a lucra cu sunetele?

A.P.: Trecând peste multe alte influențe primite în anii de liceu – continuarea studiului violoncelului cu András Márkos, întregirea studiilor liceale cu o serie de profesori excelenți ai Liceului „Gh. Barițiu" (între care le port icoane în suflet celor de fizică – profesorul Weissemberger, de limba română – profesorul Langa, de istorie – profesorul Roșcău sau de matematică – profesorul Dumitreasa, care mi-a fost și diriginte), și de nedumerirea produsă în clasă odată cu declararea opțiunii mele (ca premiant perpetuu) de a urma Conservatorul!, rememorez intrarea mea în acest mediu muzical academic ca pe o revelație cu multe fațete. Mai întâi revelația elevației cu care poate fi tratată arta compoziției, finețea analizei – o estetică în sine – o adevărată cultură a admirației pentru înfăptuirile marilor compozitori, aproape de o slujire religioasă – toate acestea la clasa de compoziție a neuitatului Sigismund

[1] *Dorin Pop în oglinda amintirii. Scrieri despre cântul coral*, Editura Grafoart, București, 2017 (evocare biografică de Adrian Pop).

Toduță. Țineam orele o dată pe săptămână, comasat, astfel încât cursul dura trei ore și se ținea fără pauză. Eram doar doi studenți, colegul meu muzicolog Christian Thal și cu mine. Nu am simțit niciodată oboseala șezutului la ore în cei doi ani urmați la clasa Maestrului, iar ceea ce am învățat cântărește mult în formarea mea, de la primele silabe până la punctul în care pensionarea domniei-sale a însemnat întreruperea relației săptămânale dintre maestru și discipol – dar nu și aceea a ochiului binevoitor pe care Toduță l-a avut în continuare asupra evoluției și realizărilor mele, până târziu, mult după terminarea studiilor mele.

Apoi, din anul 3, sub îndrumarea Maestrului Cornel Țăranu (la rândul său discipol al lui Sigismund Toduță), revelația orizonturilor modernismului, a îndrăznelilor – ludice, inovative sau doar provocatoare – ale unei generații de compozitori români cărora condițiile istorico-politice le îngăduiseră să spargă închistarea primelor decenii comuniste și să recupereze, cu adevărată voluptate, contactul cu avangarda înfloritoare a Occidentului. (Alături de Cornel Țăranu însuși, nume ca Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe și încă mulți alții întregesc portretul de grup al unei generații pe care acum o numim „de aur"; amintindu-i aici, vreau să menționez faptul că toți, fără excepție, s-au format în acea perioadă restrictivă a anilor 50, când au dobândit totuși o profundă cunoaștere a valorilor tradiției și o solidă stăpânire a principiilor perene ale creației, lucru ușor de constatat ascultând opusurile lor de tinerețe; astfel încât ei nu au intrat ca „novici" în sincronia lovinesciană cu mediul avangardei Vestului cultural, iar aceasta le conferă o soliditate incontestabilă – din păcate doar în parte percepută și recunoscută în plan internațional.) Cu Maestrul Cornel Țăranu studiasem anterior și Armonie, un curs pasionant și în același timp amuzant în felul cu totul original în care îl preda; la compoziție el mi-a deschis multe orizonturi prilejuindu-mi cunoașterea creației unor compozitori care m-au marcat substanțial (de exemplu Ligeti) și mi-a deschis porți ademenitoare spre teritorii stilistice de ultimă oră.

Nu pot să omit a aminti aici numele a doi mentori de neuitat: profesorul de folclor Traian Mârza, cu pasiunea lui arzătoare, contaminantă pentru universul rural, ce a devenit și pentru mine o revelație identitară și culturală, și compozitorul

Ștefan Niculescu, cu care am lucrat la Piatra Neamț (în cadrul Vacanțelor muzicale organizate acolo de Conservatorul ieșean), cel care mi-a apreciat în mod deosebit aptitudinile matematice, aptitudini pe care, grație lui, am început să le socotesc și eu a fi de folos în compoziție… dar numai ca unelte. Marea inspirație primită de la domnia-sa a fost însă noțiunea de eterofonie și întrevederea posibilității de a întemeia un limbaj și o tehnică adecvată pe această categorie sintactică (așa cum o numea el). Ani de-a rândul, când aveam drum în București, îl vizitam pe Maestru acasă împreună cu prietenul meu Călin Ioachimescu (care îi era discipol); îi arătam lucrări și profitam de mărinimia cu care ne împărtășea ideile, erudiția și vasta sa cultură.

B.T.: Ați creionat un veritabil „portret de grup" al profesorilor care v-au modelat pe parcursul devenirii dumneavoastră ca artist, iar rețeaua de maeștri pe care o descrieți v-a calibrat de la bun început traiectoria. Prin prisma paralelei cu universul pictural, putem asemui mediul familial cu rama și pânza tabloului iar formarea din timpul studiilor, cu tonul cromatic de fundal. Pe acesta, creația dumneavoastră a desenat în scurt timp un peisaj policrom, atât sub aspectul genurilor abordate, cât și din perspectiva stilurilor promovate. De la piese inspirate de filonul folcloric, până la lucrări profilate ca sinonime sonore rafinate ale liricii lui Lucian Blaga, Pablo Neruda, Salvatore Quasimodo, Christian Morgenstern, Rainer Maria Rilke, Tristan Tzara, Paul Celan, Tudor Arghezi, Alexandru Macedonski, Ion Minulescu, Alfred de Musset etc., catalogul creației dumneavoastră se deschide în evantai. Cum v-ați defini în cuvinte propria paletă componistică?

A.P.: Orice creație pornește de la o sursă – o imagine poetică de adâncit, o problemă tehnică de rezolvat, o idee inovatoare de testat; și slavă Domnului, imagini poetice, probleme tehnice și idei (mai mult sau mai puțin inovatoare) sunt cu duiumul. Toate sunt însă abordate din perspectiva unei aspirații estetice proprii, a unei linii stilistice ce se conturează voit sau instinctiv; de aceea imaginea de „evantai" cred că este potrivită felului meu, cel puțin dorinței mele de a cultiva varietatea.

Se nasc astfel „repertorii". Unul ar fi reprezentat de lucrările bazate pe filonul folcloric, de multe feluri – de la

limbajul simfonic tangent cu preocupările avangardei, prin laboratorul coral ce se străduiește să decanteze esențele gândirii eterofonice și până la scriitura instrumental-cameral „în caracter popular românesc”, sau limbajul coral de cea mai directă accesibilitate; distincții survin și din faptul de a utiliza sau nu o sursă individualizată, autentică, sub formă de citat (nemijlocit sau transfigurat). Iată aici ramificări numeroase, pornind de la o singură categorie de sursă. Un alt repertoriu este cel al muzicii cu text poetic cult – ați amintit seria de autori ce mi-au inspirat lieduri, coruri sau compoziții vocal-simfonice; ar mai fi de adăugat câțiva truveri francezi, dar și versul popular românesc. Și această sursă își deschide un evantai al său, pentru că o poezie vine nu doar cu conținutul său liric, ci și cu limba în care este scrisă, cu amplele conotații, adevărate ferestre stilistice și istorice prin care, doar privind, te înconjoară un mediu expresiv fascinant – am căutat întotdeauna să surprind și acest mediu, așa cum am putut să îl percep.

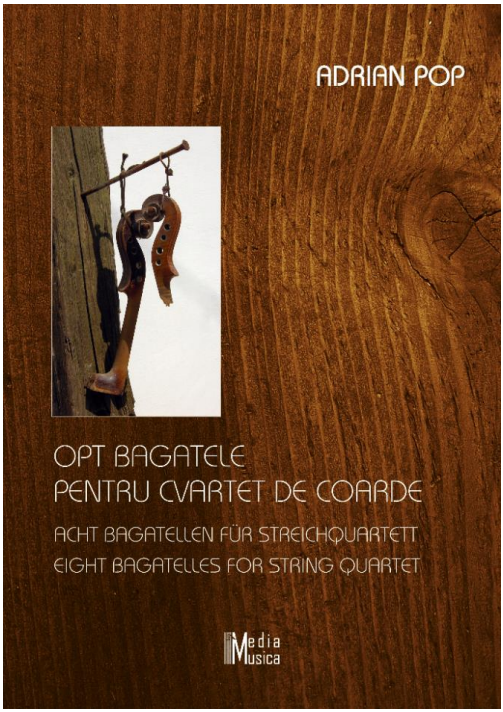
B.T.: Cu alte cuvinte, v-ați lăsat absorbit de „tablou” (în cazul de față, unul imaginar, sugerat de substanța lirică), abia apoi ați tradus în sunete impactul pe care sursa literară a avut-o asupra dumneavoastră. Iar ferestra stilistică la care ați făcut referire, este, în ceea ce vă privește, un telescop de ferestre suprapuse (asemeni unor picturi ale lui Magritte), căci în lucrările dumneavoastră, aceste surse de inspirație sunt sondate pluristratificat, explorând cu minuțiozitate diverse nivele de semnificație ale punctului de pornire.

A.P.: Da, cred că se poate spune și așa. În fine, un al treilea repertoriu se constituie din lucrările instrumentale de așa-numită „muzică pură”, în care tehnicile de scriitură raportate le gen, structură și inovație formală, soluții idiomatice, modelare timbrală reprezintă o primă țintă în procesul creator – dar nici acestea nu se urzesc fără un argument poetic, fie și ascuns, sau chiar subconștient. Veți remarca lipsa unui prim-plan acordat „ideii inovatoare”, mai cu seamă dacă ne gândim la limbaj; adevărul este că nu văd prea mult rost în inovația cu orice preț, inovația ca subiect sau ca țel al creației, substituindu-se expresiei – ceea ce însă mă străduiesc să obțin este soluția ingenioasă ce poate conduce la teritoriul expresiv visat, poate acela să fie unul nou. Uneori am avut șansa să imaginez și

soluții ingenioase, pe care nu-mi amintesc să le fi văzut și la alții.

B.T.: V-ați câștigat o reputație de maestru al genului miniatural (în special coral și cameral), dar ați îmbogățit creația românească și cu lucrări de mai mare anvergură (simfonice). A ști să condensezi într-un astfel de gen o întreagă lume expresivă, nu este la îndemâna oricui. Cum reușește un compozitor să extragă esența pentru a o încapsula în astfel de forme muzicale la scară mică?

A.P.: Este adevărat că marea majoritate a pieselor mele corale sunt de dimensiuni mici, dar în muzica de cameră nu am cultivat doar miniatura – cea mai mare parte a lucrărilor mele de acest fel sunt de dimensiuni medii. Chiar și o seamă de piese corale sau lieduri sunt grupate în cicluri, deci au într-un fel aspirația spre o cuprindere mai amplă. Dacă mă refer la genul zis miniatural, senzația mea este că nu am a „condensa" ceva, ci că, în mod organic, o anumită idee generatoare se materializează într-o configurație ale cărei dimensiuni (expresive, timbrale, temporale, formale – toate în strânsă legătură și intercondiționare) sunt mai puțin extinse. Ele cresc până ajung la un fel de împlinire, și nu se „condensează" – termenul îmi sună cumva străin. Ceea ce m-ar apropia cumva de formularea dumneavoastră este realitatea unei anumite sugestivități, capacitatea de a trezi conotații și asociații (unele la care poate nici nu s-a gândit autorul), o calitate a expresivității care face ca



auditorul să audă mai mult decât simpla fereastră de timp a piesei; în acest sens putem avea, ascultând, senzația că în muzica respectivă e „condensată” o lume expresivă. În orice caz, efortul meu în procesul de creație este de a găsi echilibrul: nici prea mult, nici prea puțin; ceea ce mi se pare a fi o condiție obiectivă pentru materia subiectivă (și volatilă) a frumuseții.

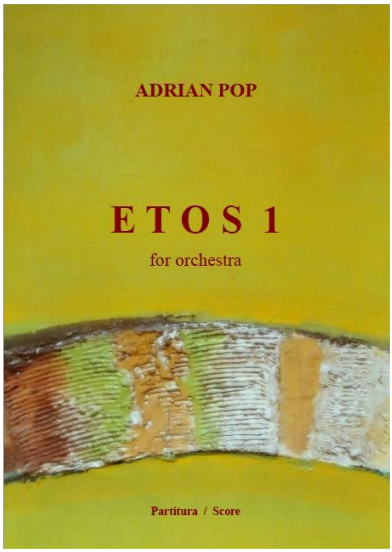
B.T.: Senzația de „condensare” o percepe doar publicul, iar aceasta poate tocmai pentru că o piesă miniaturală, prin echilibrul și consistența ei expresivă, camuflează procesul ei firesc de creștere până la forma adecvată. Contemplăm același rezultat din două unghiuri diferite. Însă tema îmi oferă tranziția firească spre următoarea întrebare.

Știința și arta dumneavoastră în sfera componisticii muzicale a fost apreciată și validată în mod public de către un mare maestru al miniaturalului: György Kurtág.

Fotografie din arhiva familiei compozitorului Adrian Pop,
realizată în anul 2008.
În prim plan, de la stânga la dreapta: György Kurtág, Márta Kurtág, Adrian Pop.
În planul secund, de la stânga la dreapta: Matei Pop, Francisc László.

Lucrând în 2008-2009 la piesa *Colindă-Baladă*, compozitorul maghiar v-a consultat în mod consecvent cu privire la scrierea acestei lucrări, prezentată în primă audiție în festivalul Cluj Modern 2009. Cu acea ocazie, György Kurtág a

afirmat că ați fost cel mai bun profesor de compoziție pe care l-a avut vreodată[1]. De asemenea, muzicologul maghiar Bálint Varga vă destăinuia faptul că ”Domnul Kurtág vă poartă o stimă profundă și consideră extrem de semnificative comentariile dumneavoastră la adresa piesei sale *Colindă-Baladă*”[2]. Dezvăluiți-ne detalii ale acestei întâlniri și colaborări cu artistul născut la Lugoj.



A.P.: Întâlnirea aceasta se datorează în primul rând calității umane deosebite a Maestrului György Kurtág, fără de care nici nu ne-am fi cunoscut. Prietenul meu bun Francisc László, cu generozitatea-i rară, se străduia ca în călătoriile sale cu temă muzicologică să invite pentru a-l întovărăși câte un partener, cel mai adesea tânăr, care ar putea profita în evoluția sa profesională de pe urma acestor experiențe[3]. La un seminar ținut undeva la lacul Balaton, unde Kurtág apărea ca personalitate centrală, László l-a invitat pe băiatul meu, Matei, la vremea aceea încă student. Profitând de ocazie, i-am pus în geantă băiatului partituri și înregistrări ale ciclului coral *Colinde laice* și ale lucrării

[1] Constantin-Tufan Stan: *György Kurtág: Reîntoarcerea la matricea spirituală*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2009, p. 6.

[2] Scrisoarea lui Bálint Varga pentru Adrian Pop (7 aprilie 2008): „Mr. Kurtág holds you in high esteem and attaches considerable significance to your comments on his *Colindă-Baladă*”.

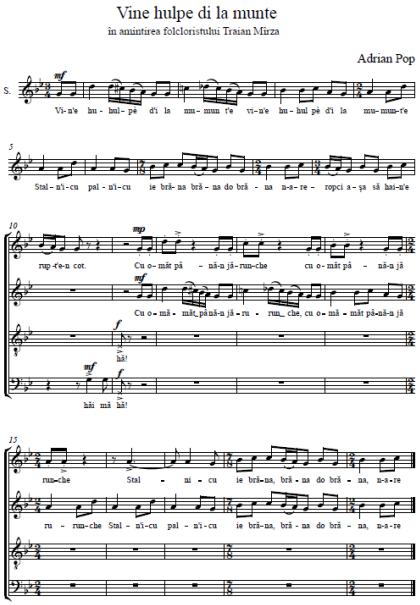
[3] Așa a făcut atunci când, ani de-a rândul, ca fondator și președinte al Societății Române Mozart, obținuse în baza afilierii la Societatea Internațională Mozart de la Salzburg invitații de a participa anual la festivalul organizat de aceasta în jurul datei de naștere a compozitorului; invitațiile erau pentru două persoane: președintele și încă o persoană desemnată de acesta, dintre membrii societății românești. M-am bucurat și eu de această cinste, chiar în două rânduri, cu amintiri de neuitat.

simfonice *Etos 1*, ca să i le ofere Maestrului Kurtág. Experiența spune că astfel de trimiteri sfârșesc de obicei prin vreun sertar ori debara, dacă nu rămân uitate în vreun hol de hotel. Dar iată că după vreo câteva luni, pe la ora unu noaptea, ne scoală din somn telefonul. Am răspuns, buimac și enervat, și am auzit o voce întretăiată de pauze, pronunțând parcă cu greutate, care spunea că este György Kurtág și dorea să-mi spună (în românește) că a ascultat lucrarea *Etos 1* și i-a plăcut, de asemenea și colindele corale. Va să zică nu uitase cele primite la hotel, le luase cu sine (în Franța, locuia lângă Bordeaux în acea vreme, și acolo nu era încă ora 1 noaptea), și când avusese puțin răgaz le și ascultase cu atenție, ținând de datoria sa să comunice autorului buna impresie! Eu am mulțumit repetat, și cam atât a fost totul. M-a impresionat.

După câțiva ani, prilejuit de intenția lugojenilor de a-i conferi concitadinului Kurtág titlul de Cetățean de onoare, acesta și-a conturat proiectul unei lucrări cu subiect românesc, alegând o colindă străveche culeasă și publicată de Béla Bartók; textul acesteia povestește în cheie naiv-mitologică legenda Soarelui și Lunii. Kurtág a folosit nu doar melodia colindei ca element generator al lucrării sale, ci și textul în întregime, în limba română. Conferirea titlului lugojean a trecut prin mai multe complicate aventuri și meandre, timp în care lucrarea s-a aflat mereu în centrul atenției compozitorului, cu perspectiva interpretării în primă audiție absolută la Cluj. Spirit meticulos la extrem, Kurtág a dorit să aibă o confirmare în ce privește corectitudinea modului în care a tratat textul colindei, și pentru asta a apelat la mine, considerându-mă probabil avizat pentru așa ceva în urma studiului colindelor mele corale[1].

[1] Catalogul creației compozitorului Adrian Pop include următoarele piese inspirate de colindele românești:
1974 - *Vine hulpe de la munte* (titlu original: *Colindă de pricină*) pentru cor mixt;
1975 - *Fată dalbă de-mpăratu'* pentru cor mixt; *Slobozî-ne gazdă-n casă* pentru cor mixt;
1976 - *Etos 1* pentru orchestră;
1978 - *Trecu-mi-şi mai mărgu-şi* pentru cor mixt;
1979 - *Solstiţiu* pentru orchestră;
1981 - *Pă dealu*' *cu stînjenile* pentru cor mixt; *Cine nu ne-a lăsa-n casă* pentru cor mixt; *La ce lină de fântână* pentru cor mixt.

ADRIAN POP
Vine hulpe di la munte
și alte colinde din Ardeal
Here Comes The Fox Down From The Mountain
and other Transylvanian carols



Desigur că am fost foarte onorat de așa o solicitare, și am început să primesc rând pe rând pagini din partitură, pe măsură ce le închega. Fiecare pagină avea notată sus o dată calendaristică, ziua în care a fost compusă. Ele îmi parveneau în strictă ordine cronologică, și în perfectă continuitate în ce privește succesiunea lor în cadrul piesei! Ceea ce dă o perspectivă a atelierului acestui mare creator, pentru care compoziția este o preocupare zilnică, regulată și constantă, precum rugăciunea pentru un ascet; admirabil. Nu am găsit mai mult de două-trei locuri în care aplicarea textului putea fi îmbunătățită; Kurtág are într-adevăr o foarte bună cunoaștere a limbii române (și nu doar a limbii, ci și a literaturii după cum am

avut ocazia să constat)[1]. În schimb, mai pe fiecare pagină, aflai locuri în care era notată o variantă (un *ossia*)! Asta m-a făcut să examinez critic acele porțiuni și să-mi formez o opțiune între variante, așa că am început să-mi dau cu părerea și despre aceste detalii, de astă dată de compoziție. Firește, la început am cerut permisiunea, pe care Kurtág mi-a acordat-o imediat și s-a arătat interesat. Uneori mi-a acceptat sugestiile, alteori nu. De aici afirmația lui, citată, cum că aș fi fost așa un bun „profesor de compoziție" pentru el! Afirmație foarte măgulitoare pentru mine; de văzut dacă și studenții mei sunt de aceeași părere…

B.T.: Cu siguranță, da, căci în cercul nostru muzical de la Cluj, astfel de informații se propagă rapid. Acest schimb de cunoștințe, între doi maeștri ai artei componistice, plus interogația pe care ați formulat-o mai sus, ne asigură tranziția spre reliefarea altei fațete importante a activității dumneavoastră: munca la catedră.

Sunteți astăzi unul dintre profesorii foarte apreciați și iubiți de către studenții Academiei de Muzică „Gh. Dima" iar metoda pe care o aplicați cu consecvență în formarea tinerei generații de compozitori se bazează pe parcurgerea temeinică a tehnicilor de scriitură din toate etapele istoriei muzicii. Descrieți-ne acest parcurs și arătați-ne ce așteptări aveți de la discipolii pe care îi formați?

A.P.: Studiul compoziției se făcea în vremuri mai domoale în șase ani; așa a studiat, de exemplu, Maestrul Cornel Țăranu și întreagă generația sa, și încă alte generații

[1] Când, în sfârșit, la Lugoj s-a organizat festivitatea în onoarea lui Kurtág, deplasarea lui și a doamnei sale, Márta, s-a făcut de la Cluj, cu trenul. Eu i-am „escortat" în această călătorie, plină de amintiri emoționante pentru fiecare din cei doi. De la Timișoara ne-a preluat un microbus trimis de la Lugoj, și ne-a întâmpinat o doamnă al cărei prenume era Blanca. S-a iscat o mică discuție legată de acest nume, dacă e un nume în forma sa în limba maghiară (Blanka, cu k), sau în forma românească cu c, dar atunci ar fi mai degrabă Bianca – doamna a răspuns că și una și alta, cum vrem… Eu mi-am amintit că Eminescu folosește acest nume, în forma Blanca, cu c, într-o poezie din care-mi aminteam doar o strofă, pe care am și spus-o: „Blanca, află că din leagăn / Domnul este al tău mire, / Căci născută ești, copilă, / Din nevrednică iubire." La care Kurtág a precizat îndată că strofa provine din poemul „Făt Frumos din tei". Aș zice că asta denotă o cultură românească solidă.

mai noi. În anul 1970, anul în care am intrat la Conservator (la secția Pedagogie, cu intenția de a-mi înteți pregătirea pentru o admitere la Compoziție în anul următor), durata școlarizării se redusese la patru ani. În această situație, admiterea la Compoziție a devenit un examen deosebit de complex și dificil: probe avansate de teorie, auz, dicteu dificil, inclusiv la mai multe voci, solfegiu dificil, inclusiv atonal, examen de pian de nivel mediu; era gândit astfel pentru a asigura un nivel de pornire corespunzător parcursului de formare în doar patru ani. (Tocmai de aceea admiterea devenise în așa măsură pretențioasă, încât nu mai putea fi înfruntată fără o foarte intensă pregătire suplimentară; cei veniți direct după Bacalaureat picau cu succes! Dacă aveau voință, se mai pregăteau un an și reveneau, cu șanse mai bune). Tot acest ocol în răspunsul meu pentru a spune că în mod tradițional, predarea compoziției prin parcurgerea temeinică, și nu doar „informativă" a stilurilor istorice majore era firească având la dispoziție șase ani. Parcursul meu de formare a început sub auspiciile acestei metode, care mi s-a părut firească atunci, și mi se pare la fel de firească și acum. Sunt întru totul de acord cu observația naturaliștilor cum că „ontogeneza repetă filogeneza" – mai pe românește spus, etapele dezvoltării unei ființe parcurg stadii succesive ce oglindesc evoluția speciei sale. Și dacă aceasta e calea naturii, de ce nu ar fi acesta un model bun pentru deprinderea unei arte într-un mod ce ne aduce în situația să devenim nu doar conștienți, dar și stăpâni pe știința celor ce ne-au precedat istoric. E drept că acest lucru e dificil, se parcurge „*per pedes*", iar „scurtăturile" produc tot atâtea lacune… În felul în care am organizat subiectele pe care le înfățișez studenților, abia în al doilea semestru al anului III ajungem să discutăm despre creații ale secolului XX, recte din sfera modernismului. Ceea ce ar putea părea riscant, dar în realitate nu este: oricum, un compozitor pe deplin „înarmat" cu cele trebuitoare va parcurge și doi ani de studii masterale, unde accentul este pe curentele moderne.

Și aș mai adăuga ceva ce consider un atú didactic important al revizitării stilurilor: în cadrul unui stil bine conturat, studiat cu amănuntimea pe care o pretinde viziunea compozitorului, corectura și observațiile pe care profesorul poate să le facă au un considerabil grad de obiectivitate, pot

răspunde în mod coerent întrebării „de ce?"; pe când evaluarea unei compoziții elaborate în deplină libertate de limbaj nu va putea fi „corectată", ci doar comentată, cu asumata doză de subiectivitate. Cred că e mai bine de lăsat o astfel de etapă pentru timpul în care tânărul compozitor va fi acumulat mijloace tehnice, spirit critic și autocritic, simț stilistic – iar toate acestea sunt perfect apte a fi educate prin parcursul exercițiilor de stil. Să nu uităm că acestea sunt și „exerciții de admirație", pentru că modelele provin exclusiv de la geniile recunoscute ale istoriei muzicii.

B.T. Întărind paralela cu artele plastice, ceea ce descrieți amintește oarecum de Renaștere; în acea epocă, dar și ulterior, învățăceii „prindeau" meseria lucrând în atelierul maestrului, nu de puține ori reproducând, pentru antrenament, creații mai vechi. Cum primesc studenții în secolul XXI acest „botez" al exercițiilor de scriere în stil, într-o epocă în care tentația scurtăturii, a utilizării *device*-urilor electronice și a programelor este atât de mare? Au studenții de astăzi tot atâta răbdare să treacă peste praguri și să se supună unui astfel de lent ritual de inițiere ca generațiile trecute?

A.P.: Studenții cei mai motivați dezvoltă răbdarea necesară, mai mult, intră în joc, se străduiesc să realizeze corectitudinea, și dincolo de aceasta să întrezărească expresivitatea specifică limbajului și orizontului stilistic disecat prin analizele la clasă. Atunci când cursurile reușesc să devină ceea ce numeam mai sus „exerciții de admirație", iar studenții să le perceapă ca atare, atmosfera clasei se configurează pozitiv și se înregistrează progrese ce aduc satisfacție învățăceilor. Și cum ar putea un aspirant la compoziție să rămână insensibil la demonstrația de tehnică a unui Palestrina (o, ce vechitură!) într-un motet nu mai lung de o pagină, în scriitură imitativă canonică severă la trei voci, unde intrările succesive se produc mereu cu câte o treaptă mai sus… Desigur, nu le cer să încerce un asemenea tur de forță, dar vrând-nevrând, această analiză fixează o ștachetă ce impune respect (și admirație).

Desigur, sunt și studenți care constată că de fapt nu acesta este interesul lor principal în compoziție, sau pur și simplu că ar prefera o altă linie profesională (de exemplu studiul instrumental, regia de sunet, muzica de divertisment făcută cu

mijloace electronice **–** sunt atât de multe posibilități în ziua de azi), și fie că se transformă în audienți mai degrabă pasivi (vin la cursuri, dar rămân în urmă cu temele de casă), fie lucrează „în asalt", fie abandonează. Este un fenomen firesc, iar dacă ne gândim că examenul de admitere din prezent e mai degrabă o jucărie, nici investiția inițială nu e așa de mare încât să nu poată fi cuprinsă în zicala „ce-am avut și ce-am pierdut".

B.T.: Umorul a făcut întotdeauna parte din arsenalul unui bun profesor (dumneavoastră îl exersați din plin), în schimb cu greu mi-l imaginez pe sobrul Sigismund Toduță evoluând pe acest registru la clasă, poate, mai degrabă, atingând coarda ironiei, ca metodă de „corecție". A fost Sigismund Toduță modelul pe care l-ați preluat sau v-ați conturat singur această metodă de predare a compoziției, prin parcurgerea etapelor istorice?

A.P.: Fără îndoială, Sigismund Toduță, sub mâna căruia am făcut primii pași în inițierea mea, reprezintă modelul pe care l-am preluat, și care de altfel a fost și este cultivat – cel puțin la nivel de principiu – și de ceilalți profesori de compoziție ai Academiei clujene de muzică. Fiindcă nu știu ce ar fi abordat Toduță în anii 3 și 4 (după cum am spus, am urmat la clasa domniei-sale doar primii doi ani), nu știu dacă traseul lui ar fi arătat chiar așa cum mi-am organizat eu tematica de curs – dar principiul parcurgerii etapelor trecutului, „filogeneza", și deducerea din acele stadii exemplare a învățămintelor pentru prezent (și viitor) rămâne pentru mine ideea centrală.

Și da, Toduță practica o ironie elevată, uneori extraordinar de contondentă; este proverbială maniera sa de a începe prin a lăuda ceva supus examinării sale, pentru ca judecata critică să survină la final, mătăsos „înmănușată", dar letală. La clasă nu practica ironia, era delicat față de învățăcei (probabil știa ce răni adânci poate lăsa așa ceva la o asemenea vârstă), dar avea o altă replică, pe care atunci când o pronunța te făcea să intri în pământ de rușine: analiza ceva și la un moment dat făcea o trimitere către cine știe ce altă lucrare; observa de îndată cu coada ochiului, din expresia noastră, că habar nu aveam de lucrarea respectivă (nu aveam cum să le știm pe toate), și atunci întreba: „Cunoașteți, desigur?". Și, desigur, nu aveam curajul să bluffăm, că ne prindea imediat; și aici urma replica: „Nu se poate!", pronunțată cu un soi de

uimire, parcă nici el nu credea că așa ceva ar fi posibil, ba și cu o ușoară retragere „retorică” a trunchiului însoțită de o infinitezimală retragere a bărbiei: atunci se deschidea pământul sub noi.

B.T.: Încerc să mi-l imaginez pe Maestrul Toduță în contextul actual, iar gestul pe care l-ați descris, cel al mișcării retractile a bărbiei, în semn de dezaprobare mascată în uimire, mă tem că s-ar transforma în tic nervos... Insistând însă pe ideea aplicării trecerii prin stiluri în deprinderea meșteșugului compoziției, din experiența vastă pe care o aveți, o astfel de metodă s-a întâmplat să inhibe creativitatea unor tineri care țintesc spre căutarea unor limbaje moderne încă din primii ani de ucenicie?

A.P.: Aminteam mai devreme despre fenomenele retragerii pe poziția de „audient” al cursului sau chiar a abandonului; evident că acestea manifestă inhibiția creativității, la modul cel mai general – nu neapărat la „țintirea spre limbaje moderne”; însă răspunsul meu la întrebarea aceasta ar fi nu, nu cred că ceea ce se predă la un curs bazat pe exercițiile de stil inhibă neapărat studenții dornici de limbaje moderne. Aceasta cu atât mai mult cu cât permanent îndemn studenții să scrie în paralel și muzica pe care o doresc, și analizez și aceste piese, într-o manieră mai sumară, dar asumată. Așa că studenții mi-au prezentat de-a lungul timpului cam toate încercările lor personale, fie ele de limbaj contemporan (sau postromantic, sau postimpresionist), de jazz, de muzică „de film”, muzică ușoară sau orice gen le-a stat la inimă. E drept că pretențiile ridicate de temele pe care le primesc săptămânal, care includ pe lângă subiecte de compoziție și unele adiacente de armonie sau chiar de contrapunct, le iau destul timp și energie imaginativă – implicit reducând timpul și ocaziile de reverie personală. Dar pe de altă parte, să fim sinceri: zestrea de cunoștințe cu care pornesc la drum după o admitere, cum spuneam, „de jucărie”, este în multe cazuri săracă, atât ca soliditate a noțiunilor de teorie cât și ca întindere a cunoștințelor și deprinderilor de armonie și contrapunct; ori, acestea sunt în mod normal precondiții ale abordării studiului compoziției! Așa că nu trebuie să ne mirăm de amploarea efortului cerut acestor studenți (și profesorilor lor, mai ales cel de compoziție) pentru a progresa în timp ce recuperează. Eu fac acest efort împreună

cu ei, fiind în sinea mea convins că adevăratul progres în artă (și în orice) se întemeiază pe cunoaștere, rezultând dintr-un proces de creștere consolidată, asemenea inelelor anuale din trunchiul unui copac; cum ar arăta un asemenea trunchi lipsit de primele câteva inele? Și ce ar fi în locul lor? O scorbură, în care s-ar cloci „crize de inspirație” și inhibiții…

B.T.: În mod cert, este de evitat să iasă de pe băncile facultății astfel de „Stăpâni ai inelelor lipsă”.... Puteți numi câțiva discipoli ai dumneavoastră și să evidențiați calitățile artistice care îi individualizează la acest moment în peisajul componistic clujean?

A.P.: Dintre absolvenții mei care au perseverat în preocuparea pentru compoziție (unii s-au reorientat în fața provocărilor vieții) – și despre care știu cam ce fac întrucât s-au afirmat public prin realizările lor i-aș aminti pe Tiberiu Herdlicska, talent multilateral (de la muzica de avangardă la jazz și pop), posesorul unei culturi muzicale cu întindere de lexicon, inspirat și expresiv în compozițiile sale; Aurelian Băcan, la fel un talent multilateral, clarinetist virtuoz și compozitor plin de imaginație și vervă – dar și de un excelent simț al idiomaticii instrumentale; Alexandru Murariu, cu o capacitate de muncă deosebită, receptiv, perseverent în autoperfecționare – fapt pentru care a marcat poate cel mai continuu și spectaculos progres de la un an la altul, având în prezent un palmares greu de egalat, cu cele două premii I la ediții consecutive ale Concursului internațional de compoziție „George Enescu”; Elena Mândru, plină de curiozitate și talent, harnică și perspicace, avidă de experiențe muzicale variate (cânt coral, muzică ușoară, compoziție) pe care le-a fructificat în domeniul predilect, cel al jazzului, căruia în acest moment i se dedică în exclusivitate; Török-Gyurkó Áron, reflexiv, coerent, atras de „anatomia sunetului” pe care o tratează cu remarcabilă profunzime și o încarcă cu o reală expresivitate; Sebastian Țună, la rândul său dotat cu o capacitate de muncă de excepție, dublată de ambiție și un acut simț al autoevaluării critice – bază a unei dezvoltări remarcabile, jalonată de numeroase premii ce-i confirmă capacitățile. I-aș adăuga aici pe Gabriel Mălăncioiu, pe care l-am îndrumat doar în elaborarea lucrării sale de doctorat în compoziție, perioadă în care am avut o anumită influență în cristalizarea profilului său componistic, și

pe Gáspár Veress, care a urmat primii doi ani în clasa mea (continuând cu colegul meu Șerban Marcu și finalizând o strălucită licență), în prezent revenit sub îndrumarea mea ca doctorand: un talent cert, matur (având ca antecedent studii de pian absolvite la Budapesta), și căruia îi prevăd un viitor frumos în compoziție.

B.T.: Au ieșit din „mantia" clasei dumneavoastră de compoziție personalități diverse, dar, în ciuda acestei palete nuanțate, este posibil să identificați o trăsătură definitorie a actualei școli clujene de compoziție în comparație cu ceea ce se conturează acum în centrele muzicale importante din România? Cum se întrevede destinul școlii clujene de compoziție pe termen lung, cunoscând potențialul tinerilor pe care îi îndrumați în prezent?

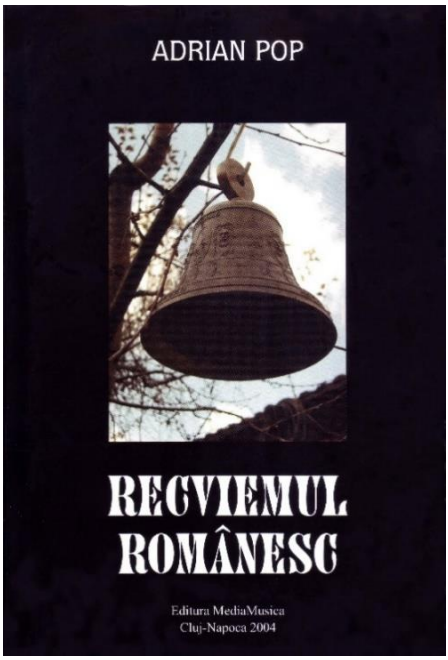
A.P.: Sintagma „școala clujeană de compoziție" a intrat în vocabularul breslei muzicale din România. Dar ce este școala clujeană de compoziție? Nu demult am avut o mobilitate Erasmus la Newcastle, în Marea Britanie, unde am vorbit tocmai despre școala clujeană, făcând un istoric și un arbore genealogic, prezentând figurile de compozitori și fragmente din creațiile lor. Iar la discuții, întrebarea la care mi-a fost cel mai greu să răspund a fost formulată chiar așa: „și ce anume caracterizează școala clujeană, făcând ca ea să fie distinctă, particularizată?" Ei? Ce anume? Negresit, varietatea, faptul că ar fi greu de identificat în acest grup de compozitori nervurile vreunui epigonism, a reproducerii unei linii stilistice sau tehnice „unificatoare". Ori, dacă o „școală" ar însemna așa ceva: un anumit fel de a face lucrurile, predat, învățat și reprodus, atunci cu greu am desemna comunitatea componistică clujeană ca o școală…

Vom rămâne așadar la sintagma aceasta doar acceptând că „școala clujeană" este un grup de compozitori (considerabil valoric și numeric) care s-au format în cadrul Academiei de Muzică clujene (o școală la propriu), dar și din cei care, nefiind formați aici, au activat în mod consistent în cadrul acestei instituții, și care s-au afirmat prin valoarea creațiilor lor, eventual s-au influențat reciproc – mai degrabă la nivelul emulației decât la acela al imitației – fiind astfel autori ai unor compoziții „made in Cluj". Cam asta ar fi percepția mea: meșteșugul compoziției este practicat la Cluj la un nivel

competitiv, se poate învăța la Cluj la un nivel optim, și permite pe deplin afirmarea individualităților creatoare într-un climat de cooperare și emulație. Trăsătură definitorie ar fi seriozitatea (ceea ce nu înseamnă că nu putem fi și glumeți).

B.T.: Din ceea ce relatați, reiese clar că deși se profilează un context estetic organic, nu putem vorbi despre o „Monocromie" – ca să ne sprijinim din nou pe titlul unei piese pe care o semnați și să menținem racordul cu zona picturală. Personalitatea fiecărui discipol pe care l-ați format, atât dumneavoastră, cât și ceilalți profesori de compoziție din Cluj, par să transpună în muzică tehnica „ebru": fiecare trasează pe „pânza" acvatică un motiv propriu, cu vârful pensulei muiat într-o culoare diferită, producându-se astfel consonanțe sau disonanțe (perfect permise) în ansamblu.

A.P. : Este exact percepția mea.



B.T.: Implicarea în procesul didactic se extinde însă și spre aria muzicologiei și a sondărilor de profunzime în planul teoretic. Sunteți îndrumător în cadrul Școlii Doctorale „Sigismund Toduță" al Academiei de Muzică din Cluj iar această latură devine în mod fericit complementară activității de creație. O dovadă convingătoare o reprezintă o carte de referință în muzicologia românească pe care ați semnat-o, „Recviemul românesc"[1] (teza dumneavoastră de doctorat, finalizată sub îndrumarea maestrului

[1] Adrian Pop, *Recviemul românesc*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2004.

Cornel Țăranu). Atât în calitate de îndrumător, cât și ca fost Director al acestei Școli doctorale, care considerați că ar trebui să fie prioritățile tematice în acest moment?

A.P. : Înainte de a răspunde la întrebarea propriu-zisă, aș comenta puțin introducerea pe care i-ați făcut-o. Este adevărat că implicarea în procesul didactic obligă la cristalizări teoretice, la o scrutare a înțelesurilor și la o sintetizare a perspectivelor; se spune pe bună dreptate că înveți foarte mult predând… De aceea ideea curentă după care fiecare cadru didactic, fie el și tânăr sau relativ tânăr, trebuie să aibă în mod obligatoriu cursul sau măcar suportul de curs propriu tipărit nu mi se pare sănătoasă; de cele mai multe ori așa ceva este prematur, și oricum, planurile de lecții și organizările de material pe care fiecare și le face și reface, le verifică în practică, le perfecționează, reformulează, adaugă sau renunță – și aceasta an de an, reprezintă premisele necesare și traseul de maturizare al unui (eventual) curs care să vadă lumina tiparului. (Dar și tipărirea în ziua de azi a devenit atât de lesnicioasă, încât nu mai reprezintă neapărat un moment de „lumină").

B.T.: La universități de prestigiu din străinătate nu am întâlnit astfel de zel de redactare a unor cursuri și suporturi de curs cu orice preț. Accentul se pune pe selectarea unei bibliografii de mare validitate și consistență (din acea țară și din străinătate), pe fiecare temă abordată, ținându-se acei autori care au cercetări semnificative și profunde pe subiectele din programă. „Design"-ul acestor cursuri este un fenomen viu, în continuă transformare, adaptat la nivelul fiecărei generații și actualizat an de an.

A.P. : Tocmai! Dar să continuu: a doua sintagmă pe care ați folosit-o, cea cu „sondările de profunzime în planul teoretic", chiar dacă este legată și de nevoile didactice, nu este deloc străină atitudinii mentale a compozitorului, mai ales de la începutul secolului XX încoace. Modelul lui Schönberg, care a dus preocuparea teoretică în direcții nebănuite până atunci, nu doar retrospective ci și prospective, inovatoare (și a făcut-o la un nivel remarcabil în tot ce a scris) devine aproape un „must", mai cu seamă din a doua jumătate a secolului trecut. Iar dacă aruncăm o privire în ograda noastră românească, vom vedea preocupări teoretice de anvergură semnate de compozitori precum Sigismund Toduță, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu,

Aurel Stroe, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Hans Peter Türk, Adrian Iorgulescu, Liviu Dănceanu, Dan Dediu și încă mulți alții; este un fenomen firesc dacă ne gândim că un compozitor se află mereu în miezul mecanismelor intime ale muzicii, în toate ipostazele și detaliile sale. Și în fine, a treia sintagmă care spune că latura reprezentată de preocuparea teoretică și îndrumare de doctorate ar deveni în mod fericit complementară activității de creație – aș vrea să fie adevărat, dar nu e, din simplul motiv al disputei de timp: timpul investit într-o parte este timpul care lipsește din cealaltă.

Acum „la chestiune": nu am o idee conturată în ce privește prioritățile tematice ale școlii doctorale, nici acum, și nici atunci când am condus această formațiune didactico-științifică (și în ciuda acestui fapt, nu am ajuns cu oiștea-n gard). Modelul american al doctoratului ca etapă de formare a cercetătorului a învins definitiv (deja putem să uităm acel doctorat tradițional, semn de „încununare" a unei cariere științifice). Și de vreme ce lucrurile stau astfel, doctoratul nu poate decât să se străduiască a răspunde tuturor nevoilor de formare, atât de diverse, ale tinerelor generații de muzicieni, pe toată plaja imaginabilă. Prioritatea ar fi ca atare aceea de a asigura, din punctul de vedere al îndrumătorilor, capacitatea de acoperire a acestei largi palete. Ceea ce școala noastră doctorală a reușit și reușește în continuare să îndeplinească.

B.T.: Am pus această întrebare tocmai pentru că sesizez o încercare obstinată (și întârziată) de aliniere la diverse curente si orientări tematice care în lumea occidentală au apus de ceva vreme sau se manifestă încă, într-o formă mult diluată. Vedeți necesară această „recuperare" a timpului pierdut în anii de izolare, când accesul la bibliografia de specialitate a momentului era practic restricționat? Sau pledați mai degrabă pe plierea tematică pe specificul și nevoile locale?

A.P. : Nu știu cum să interpretez perspectiva „timpului pierdut în anii de izolare"; timpul era oricum mult întârziat prin părțile noastre, de vreme ce în perioada interbelică, „neizolată", la noi nu exista doctoratul în muzicologie. Sigismund Toduță, care în cursul șederii sale la studii în Italia, a făcut și un doctorat în domeniul studiului muzicii religioase a Renașterii (la Istituto Pontificale di Musica Sacra din Roma), a fost cel care a înțeles importanța acestei etape, și după revenirea în țară, a

visat la aducerea ei în spațiul românesc. Spun „a visat”, întrucât diploma sa nu i-a putut parveni în original înainte de sfârșitul anilor 60 (din cauza războiului și apoi a izolării politice de occidentul european). Dar de cum și-a văzut diploma mult așteptată, a și demarat demersurile pentru a obține dreptul de îndrumare de doctorat în România, drept pe care l-a și dobândit – și astfel avem doctorat. Au fost acestea înfăptuiri îndrăznețe, responsabile, față de care trebuie să avem toată admirația și recunoștința. Iar în ce privește nivelul doctoratului instituit de Toduță ca prim conducător, simpla lectură a acelor doctorate ne poate descotorosi de o bună parte din complexele noastre privind timpul pierdut.

Acestea fiind zise, opinia mea despre alinierea la curente și orientări tematice este aceea că o asemenea aliniere e inevitabilă, face parte din firea lucrurilor, e teoretizată de Eugen Lovinescu cu a sa viziune a „sincronismului în artă” ce poate fi extinsă și la alte domenii ale spiritualității; că o astfel de aliniere e decalată temporal, asta e tot atât de firesc, cineva trebuie să înceapă și alții să urmeze. Problema întâietății este normal să fie percepută ca importantă, întocmai ca și aceea a recordului; cred însă că, indiferent de bibliografia disponibilă (acum avem mai multă bibliografie, în sfârșit putem călca pe urme mai apăsate! Nu e aceasta o acceptare, chiar entuziastă, a decalajului despre care vorbeam?), onestitatea cu care o cercetare este dusă la capăt rămâne importantă. Evident că pledez pe plierea tematică pe specificul și nevoile „locale” – dar pe de altă parte mă bucură posibilitatea cvasi nelimitată de informare pe care vremurile noastre o îngăduie. Ba chiar tind să fiu ironic în legătură cu „prevederile” Codului studiilor doctorale care îndeamnă ca fiecare cercetare doctorală să aducă ceva atât de nou, încât să revoluționeze domeniul! În opinia mea, un doctorat „de bibliografie”, care să asimileze o mare arie de opinii, teze, demonstrații în legătură cu o anume tematică, să o filtreze și să o facă să rezulte într-o competență bine fundamentată si cristalizată a cercetătorului respectiv este un câștig sigur și foarte de dorit.

B.T: În cadrul școlilor doctorale pare să se ducă o luptă inegală; trebuie să producă cercetări de mare validitate bresle muzicale diverse – muzicologi, compozitori și artiști interpreți. Cercetarea este o meserie bine conturată, cu rigorile ei

științifice și cu (mai nou) nenumăratele sisteme de cuantificare a reușitelor. Dacă studenții muzicologi „cresc" în acest sistem, pentru interpreți și compozitori acest demers rezultă complet străin. Considerați că este relevant pentru aceste două categorii, sub aspect strict profesional, să se lanseze în cercetări doctorale?

A.P. : Vă referiți la doctoratul profesional, o formulă născocită în vederea generalizării studiilor doctorale în toate domeniile academice. Opinia mea ar fi că nu, nu este neapărat relevant pentru compozitori și interpreți să parcurgă cercetări doctorale pentru a se afla pe trepte avansate în meseriile lor; ba chiar aș spune că studiile doctorale le răpesc din timpul prețios pe care îl au de investit în creație și interpretare, și aceasta la o vârstă foarte sensibilă pentru progresul carierelor lor. Pe de altă parte, doctoratul a devenit obligatoriu doar pentru aceia care anvizajează o carieră academică – exclusivă sau paralelă uneia componistice sau interpretative. Nuanțând voi spune, din experiența acumulată, că parcurgerea acestei etape, cu toate dificultățile sale, a reprezentat pentru toți cei care au dus-o până la capăt un câștig intelectual, o limpezire, un progres în capacitatea de gândire și exprimare. Sub acest aspect se conturează totuși o relevanță. Iar în ce privește demersul implicat de construirea unei teze doctorale, chiar dacă el ar putea părea „complet străin" unui interpret (mult mai puțin străin însă unui compozitor), el se învață din mers, traseul fiind oricum canalizat de îndrumătorul de doctorat.

B.T: În ultimii ani, Scoala doctorală a Academiei de Muzică din Cluj atrage tot mai mulți candidați străini, iar mulți dintre aceștia aleg să își scrie teza sub îndrumarea dumneavoastră. Avantajul faptului că vorbiți cinci limbi străine la nivelul cel mai înalt este esențial, mai ales în aceste vremuri, în care se pedalează intens pe acțiunea de internaționalizare. Ce teme de cercetare propun acești candidați? Vin la Cluj pentru a se apropia si a studia fenomenul muzical românesc?

A.P. : Este adevărat că „internaționalizarea" face progrese și în cadrul Școlii doctorale „Sigismund Toduță". Cât despre limbile străine, n-aș zice că reprezintă nepărat un atú, de vreme ce nu am avut până acum ocazia să îndrum teze în altă limbă de circulație decât engleza (chiar și un candidat din Liban, la care m-aș fi așteptat să prefere franceza, a ales tot

limba engleză). Temele de cercetare pe care candidații mei străini de până acum le-au propus se încadrează în doctoratul profesional și sunt formulate corespunzător unor perspective ce se orientează într-adevăr spre zone aflate în afara mediului lor de formare, dar nu înspre fenomenul muzical românesc: o doctorandă din Statele Unite a conturat o paralelă Debussy/Bartók; un candidat din Marea Britanie se interesează de muzica turcească și raporturile acesteia cu cultura europeană, iar candidatul libanez despre care aminteam este fermecat de muzica armenească, pe care o vede ca o posibilă verigă de legătură între cultura-model europeană și mediul atât de diferit al muzicii arăbești.

B.T.: În cadrul Academiei de Muzică „Gh. Dima" ați asumat cu succes și funcții înalte; între anii 2008–2012 ați condus destinele acestei instituții în calitate de rector. Ați fost martorul evoluției și prefacerii Academiei de Muzică din perioada anterioară anului 1989 până în era sistemului Bologna și a învățământului cu accentul mutat pe elementul antreprenorial. Care au fost provocările perioadei de rectorat, în plină eră a schimbărilor de macaz?

A.P. : Am susținut că preocupările științifice răpesc din timpul dedicat creației; preocupările didactice sunt pentru mine în același timp plăcute și necesare, întrucât în acest fel îmi câștig pâinea; dar asumarea, cu sau fără succes, a funcțiilor de conducere reprezintă aproape o catastrofă. Ar putea părea cu totul prefăcută afirmația mea, de vreme ce o funcție de conducere se obține în ziua de azi printr-o candidatură, voluntară, cu un program și o viziune propuse spre înfăptuire în cadrul unui mandat. Așa este, am candidat la funcția de Rector; numai că în cazul meu nu a existat intenția pornită din interior, ambiția de a asuma asemenea funcții. În ambele situații în care m-am aflat la conducerea unei instituții, am ajuns acolo fie fiind propus și ales (după moda veche) – în cazul Filarmonicii clujene – fie îndemnat din mai multe direcții colegiale în cazul Academiei de Muzică. În această dublă postură (succesivă) l-am „egalat" pe maestrul meu Sigismund Toduță care, important de observat, a părăsit ambele înalte funcții prin demisie! Dar în ambele ipostaze a lăsat înfăptuiri substanțiale.

În ceea ce mă privește, am parcurs într-adevăr o perioadă istorică interesantă (ca toate perioadele istorice): anii

mei de formare, 1970-76 au fost încă într-o epocă a deschiderii culturale, pe care o percep retrospectiv ca favorabilă, dinamică, profesională (restituirea unei secțiuni a culturii naționale anterior proscrisă – revizitarea unor autori ca Lucian Blaga, Eugen Ionescu, Mircea Eliade; deschiderea rezonabilă a comunicării culturale cu Occidentul și (re)îmbrățișarea modelelor acestuia, nivelul de trai echilibrat, politica îndrăzneață în raport cu metropola moscovită – toate acestea contribuiau la o atmosferă pozitivă). A urmat gâtuirea anilor 80: plata datoriilor externe prin metoda exporturilor supradimensionate și efectul acestui efort uriaș pe plan intern, privațiunile suportate de societate și instituțiile acesteia, raționalizările, frigul, întreruperile de curent, planurile de școlarizare liliputane – se spunea că în Conservator „puteai învârti câinele de coadă", atât de puțin studenți erau admiși, ajungându-se până la absurditatea ca unii candidați cu premii internaționale să nu ajungă să intre la admitere pe locurile ce puteau fi numărate pe degetele de la o mână; schimbarea de macaz din 1989-1990, ce a declanșat imense (și poate naive) entuziasme, gânduri de reformă visate, altele chiar puse în aplicare și devenite preocupare permanentă până în ziua de azi (ceea ce deja seamănă a maladie), imitații și imitări, modernizări necesare sau dimpotrivă, contraproductive. O impresie personală: furia reformistă (dacă pot să mă exprim așa) și „importatoare" de soluții nu s-a bazat pe una din cele mai simple metode de analiză, importată și aceea, și trâmbițată tot timpul: analiza SWOT, care presupune să identifici ce e valid și ce nu este, înainte de a purcede la schimbarea a ceva, a orice, dar cu atât mai mult a unui sistem complex. Din această cauză au fost demontate și lucruri care funcționau bine (unele s-au reluat ca „inovații", altele nu). Ne plângem acum adesea si cu destulă îndreptățire de neajunsuri – pe care însă le-am cam produs cu mâna noastră.

Provocările din perioada rectoratului meu au fost legate, pe de o parte, de dorința mea de a-mi păstra valorile și convingerile (uneori greu de acomodat în cadrul general impus învățământului superior prin legile succesiv „însăilate" și mult prea des modificate) și momentul cu adevărat dramatic al crizei mondiale din acei ani, care au impus scăderea finanțării, inclusiv scăderea salariilor. Ceva mai rău pentru o conducere nu poate fi. (Nu mi-a fost hărăzită doar mie o asemenea

povară, mult mai dramatic a fost momentul trecerii la finanțarea „pe cap de student” cu câțiva ani mai devreme.) Deci provocarea a fost să rezistăm prin acele intemperii și să ne adaptăm condițiilor fără a coborî ștacheta. Se pare că ne-am achitat de această datorie (vorbesc la plural, pentru că întreaga echipă din jurul meu a „tras” în această direcție și m-a sprijinit necondiționat).

B.T.: Ați preluat funcția de rector cu o experiență managerială importantă: anterior, numele dumneavoastră s-a legat de destinele altei instituții muzicale prestigioase a Clujului: Filarmonica de Stat „Transilvania”, al cărei director ați fost între anii 1991 și 1995. A fost, oare, un ”auftact” această perioadă pentru mandatul de rector?

În cadrul Filarmonicii ați început prin a fi secretar muzical (1983-1991), iar după mandatul de director, ați devenit consultant artistic (1995-2004). Tot acest parcurs s-a derulat în instituția care, cu ani în urmă, a fost condusă de Sigismund Toduță și al cărei valoros ansamblu coral a fost înființat sub bagheta tatălui dumneavoastră, maestrul Dorin Pop. Cum v-ați raportat la o astfel de moștenire, deloc ușor de onorat?

A.P. : Ca și Academia de Muzică, Filarmonica din Cluj este o instituție puternică, iar puterea ei se datorează mereu celor prezenți și celor de dinaintea lor. Orchestra simfonică moștenește soliditatea sa valorică încă de la Maestrul Antonin Ciolan, continuat de discipolii săi direcți Erich Bergel și Emil Simon. Corul este ctitoria Maestrului Sigismund Toduță și opera arhitecturală a tatălui meu, Dorin Pop, continuat la rândul său de discipolii direcți Florentin Mihăescu și Cornel Groza. Antecedentele obligă într-adevăr, și îmi place să cred că acest lucru este resimțit de toți membrii ce se adaugă în timp prestigioaselor ansambluri.

Eu am ajuns în această instituție din pură întâmplare; nu m-aș fi gândit niciodată la o poziție de secretar artistic – ceea ce am devenit în ianuarie 1983. După terminarea studiilor obținusem prin repartiție un post la Școala Populară de Artă din Cluj (accesul direct în învățământul superior fusese restricționat cu puțin înainte de absolvirea mea); această mică și pitorească (cel puțin la acea vreme) instituție a ajuns în anul 1982 la o mare răscruce, fiind primul obiect al experimentului „autofinanțării” încercat de regimul comunist care, strâns cu ușa

de datoriile externe, era dornic să reducă cheltuielile de peste tot (acest flagel a lovit în anul următor și instituțiile de spectacol, inclusiv Filarmonica, deci am ajuns să-l trăiesc de două ori). Pe scurt, personalul școlii s-a redus la jumătate, iar cei rămași „pe dinafară" au fost plasați în alte instituții din sistemul culturii, în cazul meu la Filarmonică, pe postul ce tocmai devenea disponibil prin pensionarea cuiva. Primit inițial ca un corp străin, nedorit, mi-am luat noua muncă în serios și în cam trei luni am reușit să conving, să fiu acceptat și chiar apreciat de noii colegi. În cei peste 20 de ani de activitate în cadrul Filarmonicii m-am identificat cu totul cu nevoile acestei instituții, făcând de toate – curierat pe bicicletă, pentru a grăbi anevoioasele proceduri de aprobare și tipărire pe hârtie a afișelor săptămânale, operator xerox pentru multiplicarea programelor de sală (pe care într-o lungă perioadă le scriam tot eu) – am conceput chiar și grafici care să le facă mai atractive – asta pe lângă responsabilitatea planificării stagiunii, repertoriului și distribuției artiștilor. Mai târziu, după 1990, perioadă haotică sub multe aspecte, când dorința de a face turnee în străinătate cu orice preț devenise principalul motor motivațional al muzicienilor, și în condițiile în care impresariatul pe acest sector se făcea mai cu seamă „în regie proprie" am ajuns chiar să redactez contracte complexe în limbi străine… Asta m-a ajutat să-mi îmbunătățesc capacitățile poliglote, dar nu mi-a sporit compozițiile din portofoliu; să regret, să nu regret?...

Ca director (ales democratic și nu prin candidatură și promisiuni electorale, după cum aminteam), m-am străduit și mai mult, adăugând nopți nedormite, ca de exemplu în perioada când s-a modificat legea de salarizare într-un mod atât de stupid, cum numai Farfuridi a reușit să sintetizeze în celebra sa replică. Adică de la o grilă cu trei grade profesionale având fiecare câte șapte gradații succesive (scara ascendentă a salariilor) s-a trecut la o altă grilă, cu cinci grade profesionale având câte patru gradații succesive. De unde erau 21 trepte salariale succesive, acum erau 20! Halal reformă. Asta n-ar fi nimic, dar iată: un muzician aflat, după ani lungi de muncă, pe gradul 1 profesional, gradația 5 urma să se încadreze brusc în gradul 2 profesional, ce-i drept, gradația 1, dar cu ce-l încălzea? Impresia lui era că a fost în mod injust degradat! Multiplicând fenomenul la întreg personalul, această schimbare a produs

foarte multe frustrări, o atmosferă de nemulțumire generalizată (nu doar la Cluj, în toată țara), urmată de eforturi de reabilitare a situației salariale ce au parcurs chiar și etape primejdioase pentru director. Aceasta a fost prima provocare a directoratului meu, și au urmat multe altele. Au fost și satisfacții, negreșit: reconstrucția unei cărți de vizită internaționale, reluând aproape de la zero activitatea de turnee, revenirea la Cluj a Maestrului Erich Bergel și realizarea cu acesta a unei integrale discografice remarcabile a Simfoniilor de Brahms, adoptarea oficială a numelui de „Filarmonica Transilvania", menținerea, în ciuda destulelor vicisitudini, a unui nivel valoric ridicat al ansamblurilor, stagiuni interesante și descoperiri de noi artiști valoroși, mai ales din generații mai tinere, ediții frumoase ale Toamnei Muzicale Clujene, contribuția la lansarea primei ediții a festivalului de muzică contemporană devenit ulterior Cluj Modern, parteneriatul cu Societatea Română Mozart și contribuția la organizarea tuturor edițiilor Festivalului Mozart – lucruri ce continuă cu succes până în ziua de astăzi. Prin acestea din urmă socot că mi-am onorat datoria față de moștenirea celor dinainte.

B.T.: Am fost martora activității dumneavoastră în cadrul Filarmonicii, căci am preluat postul de secretar muzical în anul 1992 și astfel, până în 2004, anul retragerii dumneavoastră din Filarmonică (an în care v-am călcat pe urme, preluând postul de consultant artistic), v-am putut observa îndeaproape implicarea totală în activitatea instituției, cu o grijă deosebită pentru detalii, de la chestiuni de programare artistică, de comunicare, până la aspecte de etichetă cu angajații și invitații din țară și străinătate. Întrebarea mea se leagă însă de ideea politicilor repertoriale actuale (iar aici putem considera că intrăm în zona „picturii monumentale", a scării largi și a viziunilor de perspectivă: cum vedeți situația muzicii românești, care parcă tot mai greu își găsește locul în încleștarea dintre factori pragmatici (încasări, grad de ocupare a sălilor de concert) și factori subiectivi, cum ar fi, de pildă, apetitul publicului de a „consuma" și cel al interpreților de a promova repertoriul românesc?

A.P. : Politicile repertoriale sunt în acest moment determinate liber de fiecare instituție; factorii pragmatici, obiectivi dar și subiectivi, sunt hotărâtori. În acest context,

situația muzicii scrise de compozitorii români nu este deloc una încurajatoare pentru aceștia, cu atât mai mult cu cât aspirațiile estetice pe coordonatele cărora muzica cultă contemporană este elaborată nu coincid cu „apetitul" de primă instanță al unui public „larg". Vreau însă să atrag atenția asupra unui fenomen ce poate fi clar observat (atunci când are șansa de a se produce): o lucrare muzicală într-adevăr valoroasă impresionează audiența, indiferent de stilul sau complexitatea tehnică a acesteia. Problema e că inițiativa de a propune așa ceva este cumva inhibată, în orice caz rară, iar dacă vorbim despre prime audiții absolute, nici măcar nu putem băga mâna în foc că acea lucrare va avea capacitatea de a produce impactul valoric. Este o situație dilematică.

Făcând din nou puțină istorie, ne amintim că în perioada anilor 80 a funcționat o dispoziție adresată instituțiilor de spectacol finanțate de stat (adică toate), de a avea în repertoriu și respectiv în programele săptămânale un procent de 51% lucrări românești. Era ceva excesiv, de vreme ce creația cultă românească de un nivel competitiv provenea exclusiv din secolul XX, fiind pusă în balanță cantitativă (dar și calitativă) cu întreaga mare producție cultă europeană din Renaștere încoace – bazinul repertorial normal al acestui tip de instituții. Efectul a fost acela al promovării în exces cantitativ a acestor creații românești, însoțit de o saturație și chiar de fenomene de respingere… Îndată după 1990 a prevalat impulsul de respingere, la grămadă cu tot ce era „moștenirea comunismului". Între timp lucrurile s-au așezat într-o anumită măsură în mod natural, dar de fapt nu există o direcție de politică culturală menită să stimuleze în mod expres prezentarea creației componistice contemporane culte. Personal regret mult acest lucru, și consider că nu ar „supăra" pe nimeni dacă instituțiile de spectacol de stat (numeroase și acum, și finanțate tot de la buget), printre obiectivele instituționale și parametrii de îndeplinit în virtutea finanțării, ar avea în vedere și un anumit nivel de prezență a creației naționale (poate și a artiștilor autohtoni).

B.T.: Preluarea direcției Festivalului Cluj Modern, începând cu anul 2009, a avut ca scop tocmai remedierea

acestui deficit de promovare a repertoriului românesc în viața de concert a urbei?

A.P. : Nu, scopul acesta era deja trasat de la inițierea festivalului la inițiativa Maestrului Cornel Țăranu, și perpetuat sub direcția artistică a domniei-sale, cu sprijinul necondiționat și eficace al rectorilor Alexandru Fărcaș (cel care a și propus denumirea de Cluj Modern) și apoi Aurel Marc. Am ajuns să fiu implicat în organizarea acestei manifestări tot astfel cum mi s-a întâmplat de fiecare dată în viață: în virtutea împrejurărilor. În ediția din 2009 eu am fost implicat în calitate de Rector – director artistic a fost tot Maestrul Țăranu; adică am moștenit de la precedenții rectori această îndatorire și cinste. Evident că m-am implicat în aspectele direcției artistice, alături și în deplin acord cu maestrul meu; mă recomanda doar experiența îndelungată în materie, și mă obliga poziția mea din acel moment. Contribuțiile mele principale la acea ediție au fost legate de realizarea primei audiții mondiale a *Colindei-Baladă* de Kurtág, în prezența autorului, de lansarea simpozionului de muzicologie al festivalului, având ca primă temă „Arhetipuri românești”[1], o temă cu adresă expresă la lucrarea lui Kurtág și cu participarea acestuia la simpozion, și cristalizarea structurii de conținut și grafică a programului de sală, într-un format ce continuă până în prezent (și pe care mi se pare a observa că îl au în vedere ca model și alte manifestări înrudite ca factură).

Edițiile următoare au fost organizate în co-direcție cu Maestrul Țăranu, care mi-a lăsat progresiv tot mai multă libertate în decizii, pe care întotdeauna i le supun aprobării – chiar dacă consultările prealabile s-au redus foarte mult. Și da, viața de concert a urbei are în Cluj Modern un moment de privilegiată prezență a creației contemporane, clujene, românești și universale; și apropo de „sistemele de cuantificare a reușitelor”, ne bucurăm de a fi primit încadrarea oficială a

[1] Am încredințat organizarea acestui prim simpozion bunului meu prieten și colaborator Francisc László, unul din principalii artizani ai venirii la Cluj a Maestrului Kurtág. S-a întâmplat să fie „cântecul de lebădă” al marelui muzicolog. Poate de aceea mi-am asumat continuarea acestui simpozion, încredințat spre îngrijire altor colegi muzicologi (Gabriel Banciu, apoi Bianca Țiplea Temeș), rezervându-mi doar creionarea temelor, în general legate de unele aspecte reieșite din programul muzical.

festivalului nostru la categoria manifestări culturale de nivel internațional.

B.T.: Este cert că acest festival era de la înființare așezat pe traiectoria promovării repertoriului contemporan, cu o grijă specială asupra celui autohton. El intervine consonant în „corul" românesc, alături de evenimente precum festivalul SIMN sau Meridian, de la București și a altor manifestări de dată mai recentă care nu se tem să abordeze acest repertoriu de nișă. Sub direcția dumneavoastră însă, Cluj Modern a propus și anumite „recuperări" (ca de pildă, prezentarea *Recviemului* de Zeno Vancea, în ediția din 2011) sau punerea în lumină a unor foarte tineri compozitori din țară.

Dar grija dumneavoastră față de promovarea repertoriului contemporan, cu accent pe cel românesc, este vizibilă și într-o inițiativă cu puternică tentă personală: modelarea ansamblului instrumental Ad-HOC. V-aș ruga să ne destăinuiți aspecte ale constituirii acestei formații, în Clujul în care au făcut istorie „Ars Nova", condusă de Cornel Țăranu, Corul „Antifonia", înființat și dirijat de către Constantin Rîpă sau Ansamblul de percuție, condus de către regretatul Grigore Pop – toate acestea profund ancorate în actualitatea fenomenului muzical românesc și internațional.

A.P.: Ansamblul AdHOC își are originea în aceeași ediție din 2009 a Festivalului Cluj Modern, fiind legat tot de prima audiție mondială a *Colindei-Baladă* de György Kurtág. Această lucrare așază în prim plan corul, dar îi adaugă un ansamblu instrumental restrâns, de tipul celor dedicate muzicii contemporane, cu o scriitură deosebit de pretențioasă. Am solicitat pentru acest proiect pe unii din cei mai valoroși și experimentați muzicieni ai Academiei de Muzică, atât din generațiile mature, cât și din generația tânără a momentului. Pregătirea acestui ansamblu s-a realizat în paralel cu cea a corului, și am încredințat-o lui Matei Pop, recomandat pentru aceasta și prin dubla sa pregătire superioară ca dirijor și compozitor. Indicațiile Maestrului Kurtág cu ocazia ultimelor repetiții au fost, ca întotdeauna, revelatoare, iar întreg evenimentul a strălucit ca un deplin succes. De aici ideea de a

permanentiza ansamblul, alături de Ars Nova, dar cu un colectiv diferit, ce oferea ocazia de exprimare a unei noi generații[1].

B.T.: Cum se raportează tânăra generație de interpreți la creația de cea mai strictă actualitate și care sunt evenimentele mai importante în care acest ansamblu a participat până în prezent?

A.P.: În calitatea mea de mentor al ansamblului (pe care am asumat-o de la bun început), am promovat un principiu elementar: să se cânte notele din partitură. Atenție! În cazul multor lucrări contemporane, aceasta e o sarcină în sine dificilă, atât la nivel individual, cât și la cel al integrării în ansamblu. Am pus acest accent știind bine că nu arareori densitatea disonantă a limbajului contemporan, dar și practica deja curentă (și cam prea comodă) a aleatorismului pot conduce la impresia că, cel puțin în unele locuri, se poate cânta cu relativă (sau chiar totală) libertate – ca să nu spun aproximație – iar acest lucru dăunează în mod cert configurării fidele a ideii compozitorului. Nu aș dori să se înțeleagă că redarea corectă, conștiincioasă a celor scrise în partitură este și scopul final… Dar interpretarea, relevarea expresivității, angajamentul muzical al interpretului nu se pot întemeia altminteri. Seriozitatea, pe care am mai evocat-o ca trăsătură caracteristică a școlii componistice clujene, este de fapt ceea ce am încercat (și socot că am și reușit) să insuflu modului de abordare a lucrărilor la ansamblul AdHOC. Muzicienii care îl compun sunt cu toții valoroși, dispuși la efortul cerut de atingerea unui țel muzical ambițios, și astfel ansamblul a dobândit un bun renume național, participând în mod repetat la majoritatea festivalurilor de profil din țară – SIMN, Meridian, Festivalul Muzicii Românești Iași, Toamna Muzicală Clujeană, Festivalul Intrada Timișoara și Festivalul Ligeti de la Cluj.

B.T.: Am descoperit fațetele multiple ale personalității dumneavoastră, fără să avem însă pretenția că am epuizat toate nuanțele. Se cer trecute în revistă numeroasele premii și distincții care vă confirmă și validează ca muzician de înaltă

[1] Între timp Ars Nova a „depus armele”, iar generații și mai noi își construiesc la rândul lor tribuna interpretativă.

clasă[1]. Cunoscându-vă modestia și pudoarea în fața acestor „alămuri" de palmares, le așez pudic surdina și le camuflez într-o consistentă notă de subsol.

În anul 2011, într-un articol pe care vi l-am dedicat la împlinirea a 60 de ani, lansam interogația asupra modului în care urma să negociați „parteneriatul cu muzele" [2] în următorul deceniu. Am aceeași curiozitate și acum și îndrăznesc să întreb ce anume aveți pe masa de lucru în acest moment?

A.P.: Dintotdeauna am fost un lucrător lent, temeinicia pe care-mi doresc să o confer lucrurilor pe care le fac îmi cere cumva acest preț. Am nu puține idei, în special de proiecte mai mari, cu care am cochetat, dar nu am apucat să le pun „în șantier" – deci am de unde alege. Nu aș vrea să vorbesc despre ele decât cu totul vag – aș întregi ciclul de lieduri pe versurile generoase ale lui Minulescu, aș realiza versiuni cu orchestră ale tuturor ciclurilor mele de lieduri, aș mai scrie unul sau două cvartete de coarde, dar m-aș întoarce și la colindele străvechi, poate completez cercul de sugestie zodiacală a douăsprezece astfel de lucrări corale (despre care demult discutam cu regretatul folclorist Virgil Medan, entuziasmat de posibilele implicații ezoterice cuprinse în folclorul arhaic). Să nu

---

[1] Premiul „Dinu Lipatti", Bucureşti/1975; Premiul Uniunii Compozitorilor din România, Bucureşti/1978, 1980, 1989, 2011, 2015, 2020; Premiul III la Concursul internaţional de compoziţie corală de la Tours, Franţa/1978; Premiul Concursului internaţional de compoziţie corală de la Arezzo, Italia/1979; Premiul III şi Premiul oraşului Trento la Concursul internaţional de compoziţie corală, Italia/1982; Premiul I la Concursul internațional Eistedfodd de la Roodepoort, Africa de Sud/1983; Premiul UTC pentru creaţia literar-artistică publicată, Bucureşti/1984; Menţiune la Concursul internaţional de compoziţie corală de la Trento, Italia/1984; Premiul I la Concursul internaţional de compoziţie de la Spittal, Austria/1986; Premiul II la Concursul internaţional de compoziţie corală de la Trento, Italia/1986; Premiul revistei „Tribuna" pentru ansamblul creaţiei, Cluj/1988; Premiul „George Enescu" al Academiei Române, Bucureşt/1996; Premiul UNITER/2002, ca participant în echipa de realizatori ai spectacolului Teatrului Naţional din Cluj-Napoca cu piesa *Hamlet* de W. Shakespeare (regia Vlad Mugur); Premiul pentru compoziţie corală la *Concursul de compoziţie corală* din Las Palmas de Gran Canaria, Spania/2003; Ordinul Meritul Cultural al României în rang de Cavaler/2007; Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, Republique Française/2012.

[2] Bianca Țiplea Temeș, „Aniversări în festival: Adrian Pop – 60", în *Actualitatea muzicală*, nr. 11/2011, p. 8.

uităm însă în ce vremuri trăim, pe cine mai interesează o cultură de reflexie, ce caută semnificații de esență… Când generațiile mai noi, și nu numai acelea, sunt îndemnate (am auzit asta la radio) a nu înțelege din *Mioriț*a decât că ciobanul cu pricina era mare tâmpit, și că și cei care îi tot dau cu *Mioriț*a și cu „spațiul mioritic” sunt la fel (Blaga included); când deja cuvântul „mioritic” e perceput de multă lume ca un termen cel puțin peiorativ (pentru asta mi se rupe inima) – atunci cum vor avea răbdarea să acceadă la metafora nunții postume și la implicațiile umane profunde ale unei asemenea metafore? Ei, toate astea ne umbresc viața intelectuală și spirituală, dar, slavă Domnului, încă nu ne-o interzic; așa că șantierul continuă, chiar de ar fi să producă doar „artă pentru artă”.

B.T.: Ați adus o importantă completare la tot ceea ce ne-ați împărtășit până acum, permițându-ne să privim, chiar și printr-o ușă discret întredeschisă, perspectiva atelierului dumneavoastră de lucru.

Dar dialogul nostru ar rămâne incomplet dacă nu am afla care sunt resorturile intime care v-au modelat toate calitățile. Cu riscul unui *glissando* dincolo de cadrul permis al schițării profilului strict profesional, cum se definește omul Adrian Pop?

A.P.: Negreșit că dacă mă definesc eu pe mine, va ieși un portret pozitiv. Câte ceva reiese, cred, din ce am spus și cum am spus ca răspuns la întrebările puse. Mă consider o persoană serioasă, adică de cuvânt; încerc să fac ceea ce știu și să știu ceea ce fac; mă străduiesc să fiu rațional (nu-mi vine prea greu, căci am un *background* de liceu real), dar sunt și idealist (ponderat) atât în artă cât și în viață – altfel unde aș ajunge? Zodia Fecioarei îmi accentuează meticulozitatea și un soi de perfecționism care se manifestă în cam tot ce fac, fie că îmi place sau nu-mi place ceea ce trebuie să fac (asta e o trăsătură cam păcătoasă); însă nu mă eschivez, căci sunt convins că „omul sfințește locul”. Îmi place să citesc literatură și poezie, îmi plac artele plastice, îmi plac filmele, îmi plac limbile străine – asta îmi permite să citesc multe lucruri în original, avantaj cultural incontestabil – îmi place să glumesc (apropo de seriozitate), îmi mai place să meșteresc câte ceva și sunt foarte mândru când îmi iese; iar când mi se publică vreo lucrare, îmi place să concep grafica copertelor (profit că acum e așa ușor

din punct de vedere tehnic, cu programe de computer accesibile).

Îmi găsesc mereu sprijin și liman în familia mea; îmi ador soția – ne știm din facultate și avem fix aceeași culoare a ochilor; tragem în tandem la carul vieții și ne bucurăm de orice clipă ce ne poate prilejui o satisfacție, mai ales când îl vedem pe fiul nostru bucuros. Trăim, totuși, vremuri înnorate, așa că trebuie să savurăm orice pată de soare!

Vilma și Adrian Pop
Fotografie din arhiva familiei compozitorului.

B.T.: Am deschis acest dialog cu intenția declarată de a obține un portret al dumneavoastră, chiar sub formă de crochiu. Ceea ce a rezultat însă din răspunsurile generos elaborate pe care ni le-ați oferit, este, mai degrabă, un autoportret. Diferitele ipostaze ale carierei și numeroasele preocupări muzicale sau extramuzicale pe care le-am descoperit, pulverizează și multiplică însă portretul în manieră ”Andy Warhol”. Privitorul-cititor remarcă o constanță a unor trăsături, a unor calități

profesionale și umane de excepție, afirmate cu egală intensitate în orice domeniu în care ați activat, chiar dacă aceste calități primesc infinite ipostaze cromatice, în funcție de fiecare context de manifestare. Îmi permit să speculez, printr-un ”échappée” ludic de final, perfecta coincidență dintre numele dumneavoastră de familie și cel al curentului inițiat de artistul american pentru a spune că ați etalat în cei 70 de ani de viață un ”Pop” Art de o complexitate remarcabilă, așezând în fața noastră un model de temeinicie demn de urmat.

Ilustrație de Bencze Miklós.

Bibliografie

Pop, Adrian, *Recviemul românesc*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2004.

Pop, Adrian, *Dorin Pop în oglinda amintirii. Scrieri despre cântul coral*, București: Editura Grafoart, 2017.

Stan, Constantin-Tufan, *György Kurtág: Reîntoarcerea la matricea spirituală*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2009.

Țiplea Temeș, Bianca, „Aniversări în festival: Adrian Pop – 60", în *Actualitatea muzicală*, nr. 11/2011.

SUMMARY

Bianca Țiplea Temeș

Ricorrenze – a conversation with the composer Adrian Pop at 70

A multifaceted musician, the composer Adrian Pop is an outstanding figure in Romanian cultural life. In celebration of his 70th birthday, our dialogue will attempt to shed light on his many activities: in the field of composition, his role as professor at the "Gh. Dima" National Music Academy (where he was the Rector, then the Director of the "Sigismund Toduță" Doctoral School) and his deep involvement in shaping the cultural life of his native city, highlighting also his activity as a previous general manager of the Transylvania Philharmonic, and as the current director of the Cluj Modern Festival. The informal conversation should be seen as an evocation of this Transylvanian artist, taking a lead from the title of his piece *Ricorrenze,* in Italian denoting both "recollections" and "celebration", in order to arrive at a better understanding of the totality of his personality.

(traducerea rezumatului: Bianca Țiplea Temeș)

PORTRETE

Mihail Jora, erou de război și ctitor al școlii muzicale românești

Lavinia Coman

Destinul este propriul nostru caracter
Heraclit
Artistul e o fereastră deschisă
către o capodoperă
Marcel Proust

Anul 2021 marchează o sărbătorire de primă importanță pentru cultura muzicală românească. Este vorba despre comemorarea maestrului Mihail Jora, considerat unanim ca al doilea șef de școală națională modernă, după George Enescu, creatorul acestei școli. Împlinirea a 130 de ani de la naștere și a 50 de ani de nemurire a lui Mihail Jora este de natură să stimuleze eforturile de documentare, de reflecție profundă și de elaborare a unor studii care să pună în luminile contemporaneității unul din destinele emblematice ale culturii noastre naționale.

Mihail Jora s-a născut la 2 august 1891, în orașul Roman din județul Neamț, într-o familie cu trecut glorios. Bunicul Mihail Jora provenea dintr-un neam de boieri moldoveni participanți activi la istoria acelor ținuturi. Numele Jora se găsește menționat într-un hrisov din vremea lui Roman Vodă, apoi se întâlnește în cronicile lui Miron Costin și ale lui Ion Neculce. Acel bunic omonim era cumnat cu Mihail Kogălniceanu, membru al divanului ad-hoc, din care, la

senectute, din care, la senectute, îi povestea nepotului episoade tumultuoase din luptele pentru unirea principatelor. Vasile, cel de al patrulea copil al lui Mihail Jora, a devenit un important factor politic progresist al timpului său, admirat și prețuit pentru arta vorbirii în public, pentru cultura istorică deosebită, precum și pentru excelenta conduită în administrația monopolurilor de stat în care activa. În anul 1890, el s-a căsătorit cu Elena Ciuntu, o tânără cucernică și pură, educată în respectul și cunoașterea artelor, îndeosebi inițiată în muzică, mai întâi în țară și apoi la Conservatorul din Dresda. Așa se face că micul urmaș dăruit familiei curând după constituirea ei, la 2 august 1891, beneficiază încă din anii primei copilării de influența muzicală a unchiului Paul Ciuntu (1866 - !918), compozitor, pianist și pedagog de vază. Evidenta sensibilitate a pruncului la ambientul sonor, capacitatea lui de a reproduce melodiile auzite, nu i-au impresionat pe adulții din preajmă, cu toate că o guvernantă nemțoaică i-a dat lecții de pian de la vârsta de patru ani. [1]

Apoi, în anul 1901, băiatul a fost înscris la Liceul Internat din Iași, unde s-a aflat într-o disciplină apropiată de captivitate, dar cu privilegiul de a-i avea ca profesori pe Vasile Bogrea, Calistrat Hogaș și Garabet Ibrăileanu. Aici, lângă internatul cu un regim foarte sever al liceului, elevii doritori primeau lecții de pian de la profesorul de muzică Eduard Meissner. Acesta îl remarcă și-l susține pe elevul talentat și sârguincios care se evidențiază în producțiile anuale de dinaintea Crăciunului. Este perioada în care se cristalizează în sufletul său dorința fermă de a se dedica muzicii, în pofida disprețului pe care lumea bună îl nutrea față de meseria de „muzicant", de „lăutar", văzută ca o îndeletnicire nevrednică, de statut inferior. Din lupta cu aceste prejudecăți aproape comune

[1] Este o dorință naturală ce apare în sufletul părinților cu vocație artistică, aceea de a-și împărtăși copii, la vârsta inocenței, de la izvorul sfânt al trăirii artistice. Așa avea să procedeze, peste timp, marea actriță de teatrul și film Luminița Gheorghiu (1949 – 2021), care mărturisește în zilele noastre: „Am avut două fete minunate. Le-am dus la pian, la chitară, la mandolină, la dans sportiv, la tot ce trebuie, după părerea mea, să înmagazineze un copil". (Ziarul *Adevărul*, 6 iulie 2021, p. 9.

ale societății, s-a format și s-a conturat personalitatea strălucitoare a maestrului Mihail Jora, cel care avea să devină creatorul cântecului modern și al baletului românesc.

În procesul interior de orientare, de alegere profesională, la clarificarea opțiunii definitive, a cântărit decisiv influența personalității tânărului maestru George Enescu. În vara anului 1909, proaspătul bacalaureat își petrece o parte din vacanță la Sinaia, în casa verișoarei sale primare Maruca Cantacuzino, muza inspiratoare și iubirea absolută a maestrului. Erau rude apropiate, căci mama Marucăi, Alice Jora și Vasile Jora, tatăl lui Mihail, erau frați. Musafirul a participat la primirile săptămânale pe care prințesa Maruca le organiza pentru prietenii de seamă, rude și cunoscuți din anturajul familiei regale, primiri la care maestrul oficia interpretând la pian lucrări sau fragmente din capodopere unanim îndrăgite. Când l-a auzit pe acest magician cântând *Preludiul și Moartea Isoldei* de Wagner, s-a simțit răscolit de emoție, având revelația că se află în prezența „celei mai zguduitoare creații scenice care s-a scris vreodată și s-a simțit cucerit de vocația muzicală". Mai apoi, prezența stimulatoare a geniului enescian și prietenia trainică pe care o leagă cu unchiul său, Paul Ciuntu, îl apropie tot mai mult de opțiunea pentru o carieră muzicală. Ca să respecte voința tatălui, își încheie studiile juridice în anul 1912, dar continuă neabătut instruirea muzicală. În aceeași vară merge la Bayreuth, unde contactul direct cu operele wagneriene îi întărește decizia. Își lărgește permanent aria cunoștințelor, perfecționându-se ca pianist, studiază teoria superioară, armonia, muzica de cameră la clasă și în concerte la care participă susținând în formații partea pianului. A fost epoca în care s-a aflat, după cum mărturisește, „împărțit între două porniri, una mai puternică decât alta, cu cugetul vrând să devin pe veci muzician, însă cu actele pregătite să urmez studiile juridice, după cum glăsuia dorința tatălui meu". S-a înscris chiar în acea toamnă la biroul de avocatură din Iași, dar n-a profesat-o, firește, niciodată. Hotărât să-și urmeze formația de muzician profesionist, reușește să-și convingă mama de această opțiune definitivă. Ea își însoțește fiul la Leipzig, în perspectiva de a-i asigura cele mai bune condiții pentru o educație artistică de înaltă ținută. În octombrie 1912, mama și fiul se instalează în marele oraș, făcând, în paralel, cunoștință

cu viața culturală și comorile artistice existente acolo. Apoi, înarmat cu recomandarea scrisă a unchiului Paul Ciuntu, junele candidat se prezintă la profesorul Robert Teichmüller. Se înscrie la vestitul conservator leipzighez și începe să urmeze cu asiduitate cursurile de pian ale acestuia, teoria și compoziția cu Stephan Krell și Max Reger. În primul semestru a folosit perioada de acomodare prevăzută de cutuma școlii pentru a-și însuși stilul sever de compoziție, după care a atacat studiul sonatelor de Beethoven, al operelor pianistice brahmsiene și schumanniene. Intrând sub îndrumarea directă a lui Reger, tânărul Jora se împărtășește de la stilul prolix, abundent, intens contrapunctic și complex armonic al acestuia. Prezențele rare la cursuri, dar excepționale ca bogăție expresivă ale maestrului de la Meiningen l-au impulsionat să îndrăznească în abordarea unui stil major, elaborat, în care concepe o primă sonată pentru pian și una pentru vioară și pian, pe care o dedică maestrului Enescu. Un stil independent începe să se contureze mai puternic în următoarea încercare, *Ciclul de lieduri op. 1* pe texte germane de Ferdinand Avenarius, Paul Ilg, Hugo von Hoffmannstahl, Richard Dehmel și Friedrich Nietsche. Armonia se exprimă aici în acorduri dense, abrupte, înlănțuite neașteptat, dar logic și sugestiv pentru contextul dramaturgic. Autorul își conturează încă de la acest prim opus o viziune clară și sigură, extrem de puternică asupra acestui gen pe care avea să-l inaugureze și să-l ilustreze în muzica românească. Totodată, urmând exemplul enescian, el se străduiește să îmbrățișeze idealul artistului complet, care cuprinde toate aspectele muzicii într-o personalitate unică. În acest scop urmează și cursurile de dirijat și citire de partituri ale profesorului Hans Sitt și ia lecții de orchestrație cu Robert Hoffmann. În concluzie, în răstimpul scurt petrecut la Leipzig, tânărul Mihail Jora absoarbe cu aviditate evenimentele multiple, complexe și de înalt nivel desfășurate în cetatea saxonă, participând concomitent la bătălia estetică dintre inovatori și tradiționaliști, între adepții orientării clasice și a celei romantice. Toate aceste frământări erau ilustrate cu efervescență de concertele unor artiști mari precum Eugen d´Albert, Ferruccio Busoni, Ignacy Paderewski, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, precum și la serile camerale ale lui Max Reger. În acest răstimp a comunicat cu confrații veniți din toată lumea, a legat prietenii

și a susținut convorbiri pe teme artistice la celebra Auerbach´s Keller, punct de întâlnire devenit tradițional pentru boema artistică. E de notat faptul că spiritul ironic și polemic l-a făcut nu odată să intre în discuții contradictorii pe tema specificului național și pe cea a respectării sau a revoluționării formelor muzicale tradiționale. Se întâlnea adesea și cu tineri români veniți, ca și el, la studii, precum Florica Musicescu, Muza Ghermani-Ciomac, Filip Lazăr. Paul Zarifopol era uneori gazdă a întâlnirilor artistice studențești.

În anul 1913, sub îndrumarea lui Stephan Krell, începe să compună *suita pentru orchestră în re minor, op. 2,* pe care o finalizează și o prezintă în anul următor la Reifeprüfung – proba maturității. Lucrarea, alcătuită din *Preludiu, Noapte de vară, Menuet. Scherzo*, prezintă o muzică de un romantism ardent, zăgăzuit de echilibrul clasic al construcției și impregnată de specificul melodico-armonic românesc. Autorul avea să-și asculte lucrarea abia după război, în anul 1918, dirijată de maestrul Enescu, parțial, adică mișcările *Noapte de vară* și *Scherzo*, iar prima audiție integrală a realizat-o autorul însuși care a dirijat filarmonica bucureșteană în concertul din 17 februarie 1919, la Ateneul Român. Pentru *Suita op. 2 în re minor*, compozitorul a primit premiul I la prima ediție a concursului Enescu de compoziție, juriul fiind condus de însuși maestrul, care a acordat și suma de bani aferentă din propriul buzunar.

La izbucnirea primei conflagrații mondiale, tânărul patriot înflăcărat se înrolează voluntar în rândurile armatei. Ca sublocotenent într-o unitate de infanterie din Fălticeni, ia parte la luptele din Pasul Ghimeș Palanca, pe firul Uzului, formațiunea sa urcând spre Plaiul Chinului. În toiul bombardamentelor, calcă pe o mină camuflată, a cărei deflagrație îi retează planta piciorului. Este găsit fără cunoștință, după câteva ore, printre cadavre, de soldații care-l încarcă într-o căruță și apoi îl duc la trenul sanitar aflat în stația cea mai apropiată. După ce i se acordă primele îngrijiri, e transportat la Spitalul Sfântul Spiridon din Iași, cu septicemie generală. Au urmat operații succesive, căci rana se cangrena de fiecare dată, punându-i viața în primejdie. A luptat eroic cu moartea și a învins-o, având puterea să îndure chinuri inimaginabile. După una din operațiile suportate fără anestezie,

maestrul Enescu, prezent printre bolnavi, și-a luat vioara și a început să le cânte răniților piese cerute de unii dintre ei. După bucăți de Kreisler și Bach, a cântat piesa lui Mihail Jora, *Noapte de vară*. Bolnavul a izbucnit în plâns. Era reacția binefăcătoare a psihicului chinuit la auzul melodiilor divine, dăruite nefericiților martiri de marele artist. „Două ore cât a durat concertul, lacrimile mi se prelingeau dintre malurile ființei mele ciopârțite de bisturiu, de-a dreptul din matca sufletului. Cu trupul lovit dar cu inima întreagă, înălțată. Eram în lumea aceea unde el mă purta cu delicatețea și cu înțelegerea lui cuceritoare, și îmi dăduse el cel dintâi acolada de compozitor interpretând o piesă de-a mea. Da, atunci m-am simțit cu adevărat și eu muzician, recunoscut ca atare. Ulterior, în anii de după război, ne revedeam și ne arătam unul altuia tot ce cream, tot ce izbuteam să așternem pe portative, până în anul în care George Enescu și soția sa, verișoara mea Maruca, au plecat la Paris..."[1] Atunci, printre îngerii păzitori care i-au vegheat zi și noapte pe răniți s-au aflat domnișoare și doamne de onoare de la curtea regală, între care se distingea Lilly, o tânără de familie nobilă. Între cei doi se înfiripă o idilă care se sfârșește prin cererea în căsătorie.

În acest timp, viața culturală își urmează cursul. Tânărul Jora merge la Paris împreună cu soția sa, în perioada 1919-1920, perfecționându-se cu Florent Schmitt (1870 – 1958), unul dintre cei mai fascinanți compozitori francezi, ca profesor îndrumător la compoziție. Revenit în țară, se angrenează în activități de promovare a muzicii bune, participă intens la luptele de idei din presa vremii, dând la iveală, între timp, compozițiii ce-i aduc satisfacția împlinirii lăuntrice. Revenirea la viața normală se produce prin *Sonatina pentru violină și pian op. 3.* Concepută mental în timpul suferințelor din spitalele ieșene, lucrarea exprimă poetic, prin mijloace sonore, ridicarea din infern, setea de lumină și năzuința spre fericire. Cele patru părți ale suitei erau *Dor de soare, Bejenie, Mângâiere, Reînviere.* Explicată în puține cuvinte, muzica aceasta se prezintă ca „o pagină evocatoare a suferinței din timpul războiului", după cum o prezintă Carmen Petra-Basacopol în *Însemnări despre creația instrumentală a lui Mihail Jora,* studiu apărut în revista Muzica

[1] George Sbârcea, *Mihail Jora,* Biografia unui compozitor român din secolul XX, Ed. Muzicală, București, 1969, pp. 50, 51.

nr, 8/1961. S-a observat, totodată, că suferința îndurată a pus, în cele din urmă, bazele unui nou sentiment al vieții, fapt ce se explică și prin prevalența părților luminoase, în tonalități majore, asupra unei singure părți melancolice.

Cam în aceeași perioadă, Mihail Jora compune *Poveste indică, op. 4*, poem simfonic pentru orchestră cu solo de tenor, după Mihai Eminescu, lucrare inaugurată la București, de către filarmonica dirijată de autor. Este o muzică intensă, autoreflexivă, în care compozitorul se descrie pe sine parcurgând o autentică „viață de erou".

Urmează *Suita pentru orchestră op. 5, Privelişti moldoveneşti,* inaugurată de acea și formație bucureșteană condusă de autor, în anul 1924. Lucrarea cu caracter programatic cuprinde părțile *Pe malul Tazlăului, La joc, Grâu sub soare, Alai țigănesc.* A fost primită bine de public iar ulterior avea să devină un fel de carte de vizită edificatoare a creației lui Mihail Jora, pentru sufletele sensibile care îl prețuiau și-l omagiau.

În aceeași perioadă, artistul întreprinde, împreună cu soția, un voiaj la Paris, în timpul căruia, urmând sfatul maestrului Enescu, îl vizitează pe compozitorul Florent Schmidt, cu care are ample schimburi de opinii cu privire la creația muzicală a momentului, realizează analize profunde, vădind tendința de a experimenta procedee noi de exprimare, ca de exemplu, abordarea folclorului, precum și asimilarea procedeelor originale deja verificate ca fiind viabile. Participând la viața artistică a capitalei franceze, Mihail Jora asistă la numeroase spectacole ale unor trupe de mare succes, precum Baletul rus al lui Diaghilev, descoperindu-și vocația de a compune muzică pentru spectacole românești de acest gen, ceea ce va face în curând. Călătoria în Germania și Elveția care a urmat, cumva pe firul amintirilor din vremea studenției leipzigheze, îi prilejuiește revederea profesorului său mult îndrăgit, Robert Teichmüller. Această reîntâlnire providențială îi întărește voința de a se consacra creației, studiului și, îndeosebi, vocația de a deveni un îndrumător pentru generațiile tinere de muzicieni din țara sa. De la Teichmüller a învățat maestrul Jora că un bun pedagog artist trebuie să se uite pe sine, să prindă cu o sensibilitate deosebită gândurile și intențiile celor tineri, să se entuziasmeze și să-i entuziasmeze pe alții

pentru un ideal înalt, să fie altruist în sensul cel mai nobil al noțiunii.

Urmează compunerea a *Trei coruri mixte op. 6,* datând din anul 1924, piesele numindu-se: *Moșul, Slutul* și *Toaca*. Inaugurate la București în anul următor, au cunoscut succesul imediat, aflându-se până astăzi în repertoriul nostru coral predilect și bucurându-se de interes datorită caracterului voios, ironic, glumeț, de o adresabilitate irezistibilă. Prin această izbândă se relua firul tradiției corale românești din perspective armonice și melodice mai evoluate, în comparație cu repertoriul obișnuit.

Prin ciclul de piese pianistice miniaturale *Joujoux pour Ma Dame op. 7,* apărute în anul 1924, maestrul oferă o mostră de inventivitate muzicală. „Jucăriile" imaginate sonor erau, de fapt, mici satire ori glume la adresa unor stiluri sau tendințe componistice ale vremii. Se parodiază muzica lui Strawinski, sunt ironizate dansurile la modă precum foxtrotul, moda bijuteriilor false, precum și micile cancanuri de societate.

Marșul evreiesc op. 8 pentru pian este un fel de stampă a periferiilor, unde trăiau comunitățile evreiești din târgurile și orașele Moldovei. Este evocată, melancolia, înclinarea spre meditație, se aud ecouri de jale, dar se manifestă și energia debordantă a unui popor harnic și înzestrat cu mari talente creatoare, printr-un marș în crescendo, de o virtuozitate spectaculoasă. Prima audiție a fost realizată de Muza Ciomac în anul compunerii, 1925. Lucrarea a fost tipărită în același an la Editura Universal din Viena, unde a și fost cântată în concert de către Filip Lazăr. A fost orchestrată și cântată cu multă însuflețire de formațiile simfonice care se constituiau în acea vreme în centrele culturale importante din țară.

Tânărul maestru se implică în această perioadă cu pasiune în promovarea creației noi a compozitorilor români, pe care le dirijează cu predilecție. Faptul că din programele concertelor dirijate de el nu lipsea niciodată lucrarea românească a fost cu deosebire comentat și apreciat de critici și, desigur, remarcat cu plăcere de public. Prin această promovare, gestul său a marcat începutul câtorva cariere semnificative de compozitori din România.

Studiul aprofundat și dirijatul concertelor în care opere ale unor autori contemporani erau aduse la cunoștința

publicului îl formează în spiritul înnoirii continue. Exemplul enescian, precum și ambientul componistic internațional de care nu se înstrăinează în niciun moment, îi dau creatorului imboldul necesar pentru noi înfăptuiri. O astfel de realizare este *Cvartetul de coarde op. 9.* Compus în vara anului 1926, acesta exprimă caracteristicile temperamentului său, precum lirismul și humorul. Îmbinate în chip măiestrit, alături de inspirația din fibra autentică a muzicii populare românești, cvartetul prezintă totodată perfecțiunea clasică a formei, în respectul pentru modelele de expresivitate brahmsian, wagnerian și faurean. Lucrarea este alcătuită din părțile *Allegro comodo, Scherzo. Presto* în mișcare de joc pe ritmuri vii alternativ simetrice și asimetrice, *Andante espressivo e senza rigore* în stil improvizatoric ce evocă stilul parlando-rubato al muzicii populare, pentru a se încheia în *Allegro deciso*, un rondo-sonată cu caracter concluziv pentru întreaga operă. Echilibrul discursului se realizează și în această lucrare prin supunerea fanteziei la rigorile arhitecturii clasice pe care autorul le impregnează cu un nou conținut vital.

Opusul următor avea să fie o premieră absolută în muzica românească. Impresiile puternice trăite la începutul secolului, când a asistat, la Paris, la succesele fulminante ale baletelor rusești ale trupei lui Diaghilev, lăsaseră o amprentă de neșters, conturând cu timpul în imaginația artistului proiectul unui spectacol de dans clasic în caracter național. Urmărit de ideea acestui proiect, luptătorul vajnic pentru întemeierea instituțiilor artistice de bază în România, temerarul apărător în presă al drepturilor și statutului artiștilor în societate se retrage din iureșul activităților publice pentru a-și elabora noua compoziție. Primul său balet, *„La piață”,* ce poartă numărul de opus 10, s-a născut din dorința artistului de a atrage un public numeros în sălile de spectacol, prin inventarea unui tablou coregrafic care să sune românește. În viziunea sa, baletul românesc trebuia să fie „o muzică populară de o originalitate neîntrecută și o coregrafie populară ce stârnește invidia multor națiuni”. Era o artă românească făurită de dansatori români, pe muzică de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri luate din jocurile populare românești. El năzuia ca *pasul românesc* să devină cât mai curând o realitate care să se impună în arta coregrafică.

Elaborarea lucrării e finalizată în anul 1928, iar maestrul Enescu face cunoscut noul opus prin prezentarea publică a două fragmente în concertele filarmonicii, gest întâmpinat cu entuziasm neașteptat de ascultători. Cu tot succesul repurtat atunci, tabloul coregrafic *La piață* a așteptat patru ani pentru a fi montat integral pe scenă. A fost un mare succes. Critica de întâmpinare a fost unanim elogioasă. În cronica sa, George Breazul lăuda montarea de la Operă, în care „muzică și acțiune coregrafică se întregesc pentru realizarea unei savuroase scene de pitoresc românesc". Sunt remarcate realismul și puterea de exteriorizare a concepțiilor despre comicul muzical. George Breazul consideră că „scena revărsatului zorilor, cu plecarea spre casă a lăutarilor, este, din punct de vedere al parodiei muzicale, una din cele mai reușite pagini din întreaga literatură muzicală.

Libretul baletului, conceput de compozitor împreună cu Esmée Gafencu, poate fi rezumat după cum urmează. Acțiunea se petrece în piața unui mic târg de provincie, într-o dimineață de vară. Chiar în momentul răsăritului de soare, prin ușa cârciumii deschisă violent, un bețiv e îmbrâncit și aruncat pe caldarâm, unde nefericitul încearcă să se agațe de stâlpul unui felinar de care e legat un viței. Între timp, jupânul în halat și caftan iese din dugheana lui și își expune marfa la vedere. În vreme ce soarele urcă tot mai luminos pe cer, precupeții se arată prin preajmă, apare o femeie cu păsări, apoi un vânzător de porci, se agită lăptărese, halvițari, un vardist, precum și nelipsitele haimanale, printre oltenii cu cobilițe. În toiul dansului încins de olteni și chivuțele conduse de Chira-florăreasa, apare majurul cel țanțoș cu logodnica sa sclifosită. Chiva îl atrage pe majur, ca să-i lege pe cei doi cu farmece de dragoste. Majurul pornește hipnotizat după țigancă, în timp ce aceasta dorește să-i fie cumpărată basmaua pe care tocmai și-a ales-o. Dar majurul e lefter, după cum arată buzunarele goale pe care le arată oamenilor. Între timp, Chiva șterpelește o altă basma, pe care păgubitul o reclamă de îndată la majur. Acesta o înșfacă pe țigancă și dispare împreună cu ea. Finalul tabloului prezintă piața golită de lume, unde logodnica leșinată a plutonierului zace în neștire pe o grămadă de varză. Chefliul se destăinuie în fața vițelului care roade blajin din mormanul de varză. În ultima clipă apar în piață trei lăutari care încep să-i cânte bețivanului

de inimă albastră. Recunoașterea valorii absolute a acestei lucrări s-a manifestat prin faptul că autorul a primit pentru ea premiul național de compoziție în anul 1937 și Marele Premiu al Academiei Române în anul 1938.

Următorul opus, cu numărul 11, cuprinde *Cinci cântece pe versuri de Octavia Goga,* apărute în anul 1930, având la bază poemele *Tu n-ai ușă la zăvor, Mor azi zâmbetele mele, E-ngroparea azi la mine, Atât de veche-i îngroparea, Primăvară, primăvară.*

Este cazul să marcăm acum faptul că în parale cu activitatea creatoare maestrul se implică decisiv în munca organizatorică de a întemeia noile instituții muzicale fundamentale pentru viața artistică modernă din România. El compune, dirijează, scrie cronici muzicale, predă armonia la Conservatorul bucureștean. Devine director de programe la nou înființatul Radio România, în anul 1928, militând fără răgaz pentru muzica înaltă, într-un mediu preponderent ostil culturii. Aceste linii de conduită s-au dovedit a fi constante pe parcursul întregii sale cariere publice, conferind demnitate și adaptabilitate imediată la cerințele momentului cultural-artistic.

În anul 1932 apar scânteietoarele piese pentru orchestră mică *Șase cântece și o rumbă op. 12,* inaugurate public de către Orchestra Radio dirijată de compozitor. Versiunea originală a partiturii s-a pierdut între timp, astfel încât maestrul a mai elaborat o schiță muzicală în anul 1970, după care Pascal Bentoiu a realizat orchestrația în același an. Noua versiune s-a cântat pentru prima dată în anul 1971 de către Orchestra Radio dirijată de Emanuel Elenescu. Ciclul cuprinde *Cântec de leagăn, Cântec de salon, Cântec de alint, Cântec de Crăciun, Rumba la Moși.*

În anul 1934 Mihail Jora prezintă publicului *Patru coruri mixte op. 13: Foaie verde bob săcară, Teiuleț cu foaia lată, Mă mieram, Puica.* Sunt bijuterii pe care formațiile reprezentative din întreaga țară își fac un titlu de onoare în a le aborda și a le prezenta în viața curentă de concert.

Șase cântece pe versuri de Adrian Maniu op. 14 au fost create în anul următor, 1935. Sunt scrise pentru bariton și soprană și poartă titlurile: *Rugăciune, Înnoptare, Vedenie, Grădina de zarzavat, Glas de toamnă, Priveliște blestemată.*

Următorul opus cu numărul 15 datează din același an 1935, fiind scris pentru voce de mezzosoprană, pe versuri de George Bacovia și cuprinde cântecele: *Moină, Pastel, Note de primăvară, furtună, Proză.* Ciclul s-a bucurat de o largă apreciere, unele pagini precum *Note de primăvară* și, mai ales, *Proză,* devenind un fel de marcă a compozitorului.

Vin apoi *Patru cântece pe versuri de Tudor Arghezi, op. 16, pentru voce înaltă:* prezentate în anul 1936: *Ghicitoare, Buna-Vestire, Vaca lui Dumnezeu, Cântec din fluier.* Și acestea se bucură de o foarte bună primire, iar Cântec din fluier devine un adevărat șlagăr.

În anul 1937, maestrul prezintă lumii muzicale *Simfonia în Do major op. 17,* interpretată în prima audiție în același an de filarmonica bucureșteană dirijată de maestrul Enescu. Arhitectura simfonie era clădită, în prima parte, pe tema de sonată, în mișcare *Allegro deciso.* Urmează *Andante* în formă de lied tripartit, partea a treia este un *Scherzo* cu patru variațiuni, iar finalul e un rondo de sonată, de fapt un cântec pe patru rânduri melodice. În limbajul lucrării se îmbina omofonia cu polifonia, încorporându-se organic în structură elemente folclorice de joc, de colindă și de „horă lungă". Iar principiul primatului melodiei era realizat prin concilierea cantabilității expresive cu principiile dezvoltării simfonice. Prima Simfonie era o împlinire majoră a maestrului în lupta sa pentru idealul de a deveni un compozitor modern și totodată de a nu se îndepărta de spiritul sănătos al cântecului popular. Prin ceastă fuziune măiestrită el realiza un stil nou, caracteristic, școlii naționale de compoziție.

În toamna anului 1937 se reînființează, la inițiativa ministrului cultelor și artelor Victor Iamandi, un premiu național pentru muzică. Se creează o comisie pentru decernarea premiului, formată din Tiberiu Brediceanu, George Georgescu, Ion Nonna Otescu și Ionel Perlea. Comisia prezidată de maestrul George Enescu îi atribuie premiul lui Mihail Jora. În presă apar articole de încuviințare a alegerii făcute și de omagiere a celui laureat. Emanoil Ciomac scrie: „Jora merită în zilele noastre răsplată și simpatie, nu numai ca vrednic creator, dar, după noi, și pentru atitudinile curajoase ce le-a luat și le ia împotriva puternicilor impostori ce nenorocesc muzica noastră și năravurile ei". Iar Cella Delavrancea realizează un remarcabil

portret al compozitorului: „Toate lucrările lui Mihail Jora îi seamănă. Cu nasul în vânt și mâinile lui fine, cu privirea de tăciune și părul răzvrătit, vulcanic, Jora se impune de îndată ce apare, prin chiar prezența sa. El nu îngăduie vulgaritatea, nu permite decât frumosul și dreptatea. Spiritual, el iubește veselia pentru că este o armă împotriva îngâmfării. Sincer, pentru că este prea viu ca să-și ticluiască atitudinile, pășește cu capul sus pe calea sa, zdrobind buruienile, nepăsător la spini, gata de atac atunci când este vorba de un prieten lipsit de apărare.

Muzica sa are toate calitățile sufletului său nobil, ea se impune prin ritmul ei original, o sevă folclorică o străbate, fără nimic greoi sau monoton. El găsește modulații caustice ce dau relief frazei muzicale, iar timbrul particular al inspirației sale îi permite să abordeze într-o largă inspirație operele descriptive în care se oglindește întreg peisajul românesc.

Muzician desăvârșit, cântă la pian cu o îndemânare cuceritoare. Și l-am aplaudat cu toții ca șef de orchestră, comunicând din temperamentul său focos și avântat, entuziasm tuturor instrumentiștilor. Iubit, admirat de public, neobosit și încrezător în destinul său, Mihail Jora poate să-și repete cu mândrie cugetarea lui Vauvenargue: „*Cei mai siguri protectori ai noştri sunt talentele noastre...”*

Prețuirea publică și deopotrivă cea oficială îl stimulează pe maestru către noi și noi înfăptuiri componistice. Opusul următor, numărul 18, conține *Trei cântece pentru voce și pian pe versuri de Al. O. Teodoreanu și Emanoil Ciomac: Indiscreții, La cramă, Tu ești un lac.* Și cestea se bucură de o bună primire publică, iar cântăreții de lied le-au prezentat cu mare succes la fiecare concert sau recital.

În anul 1940 apare *Demoazela Măriuța, op. 19,* balet n trei tablouri pe un libret de Apriliana Medianu, prezentat public în premieră la Teatrul Național, în anul 1942. Acțiunea se desfășoară în perioada în care idealurile moderne de organizare a statului național pe principii democratice găseau ecou și sprijin puternic în politicieni, oșteni, intelectuali de marcă, dar și în aventurieri și demagogi care-și exprimau gălăgios prin tirade golul interior. Autorul recurge la evocarea revoluției de la 1848, intuind similitudini evidente între atmosfera de atunci și starea societății din vremea contemporană, proiectându-și dorințele în vise frumoase pentru

viitorul patriei. E o poveste despre un moment de istorie românească, din mediul bonjuriștilor pașoptiști. Spectacolul a avut un succes uriaș, întărind intuiția autorului cu privire la interesul social-politic prezentat de subiectul tratat. Baletul are trei tablouri. În primul, ne sunt prezentați bonjuriștii poposiți la un han de periferie, unde pun la cale, în mare secret, înfăptuirea reformelor și alungarea străinilor. Jocul principal, *Geamala,* e o alegorie a revenirii primăverii. O paiață cu acest nume stârnea hazul participanților care se reuneau cu plăcere pentru a schița astfel un gest de nesupunere față de autorități. Compozitorul și-a cules ideea din scrierile lui Nicolae Filimon și ale lui I. L. Caragiale. Primul tablou îi prezintă, așadar, pe complotiștii conspiratori adunați la cârciumă, unde, printre cântece hazlii, se strecoară motivul marșului *Deșteaptă-te, române!.* Tema Măriuței, caracteristică muzicală expresivă a personajului, evoluează în stil ironic, pendulând de la orășenizarea recentă la amintirile rurale. Al doilea tablou are loc pe maidanul din Dealul Spirii, unde poporul dă năvală în sunetele Marșului lui Napoleon, adică ale Marsiliezei, în mijlocul veseliei stârnite de apariția Geamalei. Aceasta e personificată muzical printr-o suită de cinci dansuri în mișcări contrastante. Primul e un *Allegretto* cu iz lăutăresc de meterhanea, al doilea e ritm de horă, al treilea, un *Allegro molto,* are ritm contrastant de sârbă. Al patrulea dans e un *Andante comodo*, iar ultimul, în *Presto,* explodează pe un ritm îndrăcit, ce cuprinde frenetic toată adunarea prezentă pe maidan. Măriuța îl domolește pe căpitanul Costache care se lasă vrăjit de farmecele precupeței. Realizarea muzical-coregrafică a lucrării a fost o reușită excepțională ce a marcat apogeul carierei și drumului marelui muzician către culmile creației și în fruntea școlii muzicale românești, alături de maestrul George Enescu.

Acum se marchează public, deopotrivă, faptul că Mihail Jora depune de decenii o muncă susținută de formare a tinerilor compozitori, dirijori și muzicologi precum Constantin Bugeanu, Romeo Alexandrescu, Ion și Gheorghe Dumitrescu, Dinu Lipatti, Constantin Silvestri, Paul Constantinescu. Concertul omagial pe care acești discipoli l-au organizat a constituit un eveniment consemnat de presă în următorii termeni: „Cinstirea compozitorului Jora, în forma în care a fost făcută, cu participarea maestrului Enescu, este o manifestare de artă și

cultură, care cinstește muzica românească și, în rândul întâi, pe tinerii maeștri din școala Jora". Activismul său organizatoric și publicistic a însemnat benefic viețile discipolilor care au beneficiat de ocrotirea și apărarea hotărâtă în momente de restriște, când erau discriminați, alungați, persecutați din motive politice. Este cazul compozitorului Ludovic Feldman și al altor colegi prigoniți din motive rasiale. Totodată, grație prestigiului și abilităților sale de conducător, maestrul Jora a reușit să mențină în viață și să dezvolte Conservatorul, ca pepinieră a tinerelor talente promițătoare. Deși e asaltat de griji și răspunderi sociale, el își găsește resursele necesare pentru a compune în aceste vremuri tulburi *Patru cântece op. 20 pe versuri de Ion Pillat,* cu titlurile*: Cântec pentru lumină, Veverița, Balcic lunar, Am regăsit fântâna, De Paști, A înflorit mălinul,* ciclu compus în anul 1941. În scurtă vreme au devenit acestea lucrări cercetate și interpretate cu drag de cântăreții reprezentativi ai genului cameral.

În anul următor, 1942, apare de sub pana sa harnică și inspirată *Sonata pentru pian op. 21, în re bemol major.* Prima parte, *Allegretto appassionato,* are o factură romantică, de inspirație schumanniană, partea a doua, *Largo, molto cantabile,* este un impresionant bocet de inspirație populară, iar partea a treia, *Allegro non troppo,* revine la sentimentul romantic avântat, cu aderență maximă grefat pe etosul cântecului nostru popular.

Anul 1943 îmbogățește literatura noastră dedicată pianului cu o nouă izbândă: V*ariațiunile pe o temă de Schumann op. 22.* Ciclul celor nouă variațiuni se încheie cu o fugă de amploare virtuoză. Ansamblul e construit pe baza melodiei în si bemol major a liedului schumannian *Seit ich ihn gesehen* din ciclul Dragoste și viață de femeie.

În anul 1944 maestrul creează *trei cântece pe versuri de Vasile Voiculescu op. 23: Dor de tinerețe, Colind uitat, M-apropii de sfârșit.* Învesmântate în straie muzical, poemele vestituylui doctor fără de arginți își dezvăluie și mai puternic natura lor profund filosofică, amară, meditativă, dureroasă. Piesele sunt o incursiune muzicală unică prin adâncime și originalitate, în lumea acestui poet special, impresionant pentru „nebănuitele trepte" ale suferinței și luptei exprimate în peisajul nostru literar.

Epoca tulbure și extrem de încordată care urmează încheierii războiului a adus multă durere, mari evenimente dramatice și zguduiri extraordinare în familia maestrului Mihail Jora. Astfel, în anul 1947 este demis din funcția de rector pe care o deținea încă din anul 1941, în urma scenei memorabile când s-a ridicat în plin consiliu de conducere și a cerut să se țină un moment de reculegere după detronarea Regelui Mihai, la 30 decembrie 1947. Este scos de la catedra de compoziție, destituit, i se ia până și pensia de mare invalid veteran de război. Este criticat, înfierat în ședință publică, în aula Palatului Cantacuzino, unde fuseseră chemați muncitori care să-l huiduie, amenințat în ziarul Scânteia de politrucul Nestor Ignat, e dat afară din Uniunea Compozitorilor. Este permanent urmărit de securitate. Soția sa Lilly este arestată și în 1952 deținută un an în lagărul de la Ciorogârla, în condițiile unei mizerii de nedescris, fără a fi judecată, ca represalii în urma fugii în Apus a fratelui său, diplomatul Grigore Gafencu. Maestrul disperat are o tentativă de sinucidere. Prietenii apropiați, elevii săi, fac de gardă lângă el cu schimbul, încercând totodată să contribuie la susținerea cheltuielilor curente ale casei.

Atacat din toate părțile, timorat și strâmtorat, maestrul se hotărăște să compună o nouă lucrare scenică. Avea să fie baletul *Curtea Veche op. 24,* a cărui partitură apare în anul 1948. Peisajul evocă locurile de vis ale proprietății de la Tescani, unde conacul, drumul cu plopi și vecinătățile campestre aveau să devină subiecte de inspirație pentru numeroși artiști, căci locul devenise casă de creație a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, organul cultural al guvernului comunist. Acțiunea baletului în două tablouri se desfășoară într- o copie stilizată a acestui ambient. Subiectul pornește de la inițiativa bătrânei doamne de a-și invita musafirii să se deghizeze pentru a participa la o farsă, închipuită într-o „casă cu stafii". Caracterizați muzical prin teme pregnante, bătrâna doamnă, marele logofăt al Moldovei, starețа, beiul, străbunica și amazoana participă alături de ctitori la evenimente hazlii și la momente lirice, realiste sau onirice. E un balans continuu între real și imaginar, care îi dă compozitorului ocazia de a povesti prin sunete acțiunea inventată și zbaterea eroinei între visare și viața adevărată. Trebuie să menționăm că, deși s-a bucurat de mare succes de public, în anul 1949 spectacolul

a fost criticat cu asprime în ziarul partidului, Scânteia, de către activistul Nestor Ignat.

Ceea ce urmează în proiectele compozitorului avea să-l preocupe o lungă perioadă. Primul *Caiet de pian pentru copii talentați, Poze și pozne op. 25,* cuprinde piesele *la gura sobei, Din amintirile tușei Catinca, Tranca-fleanca, Poveste, Trece oastea lui Papuc, În scrânciob, Pe gânduri, grivei aleargă după coada lui.* Întregul ciclu se constituie într-un model de muzică destinată scopurilor pedagogice, dare care are, totodată, o valoare artistică intrinsecă, independentă de funcția didactică. Scenele, portretele, peisajele evocate sunt prezentate plastic, cu humor și poezie, printr-o miraculoasă pătrundere în lumea copilăriei, iar scriitura se prezintă la un înalt nivel de inventivitate instrumentală, conferind permanent valoarea unei inițieri în lumea muzicii românești.

În paralel cu ciclul dedicat celor mici, maestrul compune ultima parte a baletului *Curtea Veche* și *Patru cântece pe versuri de Tudor Arghezi op. 26: O zi, Doi copii s-au dus, Horă în grădină, Denie.*

Anul 1949 marchează o nouă realizare notabilă a maestrului prin *Burlesca pentru orchestră op. 27,* prezentată în primă audiție publică în anul 1954 de Orchestra Cinematografiei dirijată de Constantin Bugeanu.

Opusul următor, cu numărul 28, conține *Șase cântece pe versuri de Lucian Blaga* și e realizat în anul 1949 cu excepția ultimului cântec, compus în 1961: Conține *Buna vestire pentru floarea mărului, Corbul, Belșug, Ciocârlia, Izvorul nopții, Din părul tău.*

Trei cântece pe versuri de George Lesnea op. 29 datează din anul 1949: *Elegie, Dans, Încheiere.* Au urmat *Opt cântece pe versuri de Zaharia Stancu op. 30, pentru voce înaltă: Pentru începutul cântecelor, Calm, Flacăra albă, Pasărea verde, Îți dau, Cu pâine și cu vin, Tânăra, Pentru adormirea cântecelor.*

Tot în anul 1950 apar sub semnătura maestrului *Cinci cântece pe versuri de Mariana Dumitrescu op. 31 pentru voce înaltă: Chiot, Incantație, Lumină, Noapte bună, Bună dimineața.* A fost începutul unei colaborări miraculoase, din care au apărut minunate opere ce dau strălucire până astăzi peisajului componistic românesc.

Sonata pentru violă și pian op. 32, compusă în anul 1951, avea drept model potrivit mărturisirii autorului, sonata pentru același duo a lui Johannes Brahms. Era menită să îmbogățească repertoriul cameral românesc al acestui minunat instrument. *Allegro moderato,* prima mișcare, pune în evidență resursele violei ca instrument solist. Partea a doua, *Andante teneramente con espressione,* aprofundează latura meditativă, lirică în caracter românesc, pentru ca ultima parte, *Allegro risoluto,* să cuprindă ascultătorul în iureșul confruntării dintre cele două teme contrastante. Sonata este considerată o capodoperă a repertoriului cameral, dedicată acestui instrument.

Doi ani mai târziu, în anul 1953, maestrul compune un nou balet, *Când strugurii se coc, op. 35,* pe un libret de Floria Capsali și Mitiță Dumitrescu. Lucrarea a fost distinsă cu Premiul de Stat. Scenariul nu are o poveste dramatică la bază, fiind voios și festivist, în linia cerută de indicațiile primite de la conducătorii culturali ai epocii socialiste. În anul 1955, maestrul Jora a fost gratificat cu titlul de maestru emerit al artei și ales ca membru al Academiei Române.

Opusul 33, elaborat în anul 1952, cuprinde *Cinci cântece pe versuri de Mihai Eminescu,* pentru voce înaltă. Cuprinde *Afară-i toamnă, Și dacă..., La steaua..., Peste vârfuri, Ce stă vântul să tot bată.*

Ciclul op. 34 compus în același an 1952 conține *Trei cântece pe versuri de Tudor Arghezi: Păstrează, Doi frumoși, Întoarcere.*

Trei cântece pe versuri de Rainer Maria Rilke, op. 36 au fost compuse în anul 1954 și poartă titlurile *Mireasa*, *Cântec de dragoste, Stinge-mi lumina ochilor.*

Balada op. 37 este o expresie a laturii romantice a temperamentului maestrului, muzica fiind organizată în forma clasică tripartită. Este singura compoziție vocal-simfonică a sa. Versurile aparțin poetei Mariana Dumitrescu, de care maestrul a fost legat printr-o extrem de fructuoasă colaborare prietenească. De fapt, în deceniul furtunos de după instalarea regimului comunist în România, când realismul socialist devenise norma impusă pentru arta oficială, maestrul Jora a format o echipă de aur împreună cu Ion Dumitrescu și cu soția sa, poeta Mariana Dumitrescu. Acestei echipe, energiei

electrizante cu care au acționat pentru salvarea creatorilor autentici și a operelor cu adevărat valoroase ce apăreau, li se datorează însăși existența muzicii culte românești în continuitate firească cu marea ei tradiție, dezvoltată de la întemeierea breslei sub aripa tutelară a maestrului George Enescu. Întreaga creație jorescă din ultimele decenii de viță s-a aflat sub influența binefăcătoare a acestei poete și camarade aprige în lupta politic pentru ființarea muzicii românești. Acum și-a găsit venerabilul maestru comilitonul potrivit pentru dezvoltarea creației sale târzii. Preludiul orchestral al Baladei sugerează cavalcada de la Râpele roșii prin intermediul alămurilor din care se aude în depărtări un sunet răgușit al semnalului de corn. Corul cântă versurile de început și de sfârșit pe o melodie rapidă, apoi orchestra intră într-o fază de tânguire. Fluxul muzical se limpezește treptat, iar vocile bărbătești anunță că în desișul pădurii un haiduc e pe moarte: „Cineva a sunat de trei ori/ Din cornul de zimbru/ Departe.../ Să gonim spre miezul pădurii.../" Însoțiți de o muzică lirică de inspirație cucernică, voinicii îl caută pe cel rănit de poteră, care-și trăiește ultimele clipe. Muzica rugătoare e menită să ceară fârtaților îndeplinirea ultimelor lui dorințe: să povestească soției despre faptele lui și să-i predea armele fiului său, cu misiunea de a-i continua lupta. După încheierea acestui episod median, survine o repriză a temei modificate de la începutul lucrării, în iureșul vijelios al celor șapte haiduci, care duc în sat vestea morții și armele fratelui lor. Finalul poemului conduce spre potolirea treptată a dramatismului, pentru a se topi în *pianissimo,* în tristețea suavă a versurilor: „În noaptea aceea coaptă și grea/ Peste munți a căzut o stea".

Această *Baladă pentru cor mixt, bariton şi orchestră op. 37,* compusă în anul 1955, a fost prezentată în primă audiție de către Orchestra Radioteleviziunii Române dirijată de Constantin Silvestri, la 16 februarie 1956.

Șase cântece pe versuri de Mariana Dumitrescu op. 38, compuse în anul 1956, sunt următoarele: *Rugăminte, Cine?..., Cântecul de auroră, Ospățul, Pasărea naltă, Psalmul vântului.*

Baletul *Întoarcerea din adâncuri* op. 39 a fost compus în anul 1959. Are trei acte iar la baza lui se află un libret de Mariana Dumitrescu. A fost prezentat în premieră la 12 mai 1965 la Opera Română, dirijorul spectacolului fiind Iosif Conta.

Textul evocă iubirea dintre doi eroi de basm, Menarú și Menan. Înecată în mare pe o furtună năprasnică, mireasa Menarú se întoarce printre oameni pentru a-și manifesta minunata statornicie în dragoste: „Toarce din caier de-argint subțire, / Beteală de mireasă și de mire.../ Menarú, îți mai aduci aminte?/ Era o zi de vară/ Senină/ Și albă/ Și fierbinte...". În final, textul libretului indică apariția unui copăcel care înverzește pe mormântul de lângă mare al lui Menan, ca alegorie a desfacerii din efemerul pământesc și s contopirii senine a ființei iubitoare cu infinitul. Peisajul dobrogean din fundalul acțiunii este pentru compozitor nu o poziție geografică, ci o realitate de stare, în care fantasticul se transpune în real, iar basmul devine întâmplare aievea. Ritmurile și melodiile populare întrețesute în substanța muzicii radiază o tinerețe victorioasă, care iese învingătoare în lupta dintre suferință, dor, iubire, sacrificiu, statornicie și voința neînfricată nici chiar de moarte. Umanizarea fantasticului se produce firesc, în scene tipice vieții, prin exprimarea fericirii, a fricii, a deznădejdii ce urmează despărțirii, în felul de a trăi bucuria, veselia sau durerea. Trebuie rememorat faptul că spectacolul de la Operă cu acest balet a fost un succes epocal, a făcut vogă, marcând o bornă eternă în viața artistică din țara noastră.

În tot acest timp, maestrul își urmează neabătut calea creației. Astfel, tot în anul 1959 scrie *Cinci cântece op. 40 pe versurile Marianei Dumitrescu, pentru voce înaltă: Urmele, Amurg, Cântec de zori, Cuvintele, Acuarelă.*

Compozitorul și îndrumătorul dedicat al tinerei generații de muzicieni în devenire își continuă munca inspirată de creare a unor noi piese cu scop didactic, Apare în anul 1959, cel de al doilea caiet al ciclului *Poze și pozne op. 41,* cuprinzând: *Mutzachi fudulu´, Mutzachi trage pe Mitz-Mitz de coadă, La colț..., La onomastica lui Mitz-Mitz, Petrecere în familie, A-casă!* Apoi se configurează *13 Preludii pentru pian op. 42,* compuse în anul 1960. Tot în anul 1960 apar *Patru* cântece op. 43 pe versuri de Mariana Dumitrescu pentru voce înaltă: *Chiparosul, Dedicație, Psalmul tăcerii, Lângă fruntea mea.* Opus 44 este acordat *Sonatinei pentru pian*, capodoperă a stilului miniatural al maestrului.

Un an mai târziu, în 1961, apar *Cinci cântece pe versuri de Mariana Dumitrescu.*

Următorul opus, cu numărul 44 îl constituie *Sonatina pentru pian, o bijuterie instrumentală în trie părți*, elaborată și ea în anul 1961 și care sintetizează convingător și cu maximă concizie stilul instrumental al maestrului ajuns la forma supremei desăvârșiri, cu toate că păstrează linia grațioasă a expresiei miniaturale. În același an 1961 apar *Cinci cântece op. 45 pentru voce înaltă, pe versuri de Mariana Dumitrescu: Zăpadă, Câteva flori, Pastel afund, Mărgăritarele, În oglinzile soarelui.* Urmează, în anul 1962, *Sonata op. 46 pentru vioară și pian. După aceasta,* în același an maestrul scrie *Șapte cântece op. 47* pe versuri de Mariana Dumitrescu, pentru voce înaltă: *Orizont și înălțime, Alchimistul, Pe creste, Izvorul, Caleidoscopul, Nu sunt vultur, Carul alegoric.*

Poze și pozne op. 48 Caietul III-*Scene de școală pentru pian* a apărut în anul 1964, cuprinzând mișcările: *Repede la școală, Atenție în bancă, În recreație, În barcă, Problemă grea, Adio valse, Val-vârtej. Șase cântece pe versuri de Mariana Dumitrescu op. 49 din anul 1963* pentru voce înaltă cuprind titlurile: *Răsărit, Răgaz, Lupii, Soldații mei, Spre galeria toamnei, Monedele.*

Tot în anul 1963, maestrul compune *Trei cântece pe versuri de Marcel Breslașu op. 50, pentru voce înaltă: Cântec despre an, Echinox, Curriculum vitae.*

Opusul 51 este atribuit baletului *Hanul Dulcineea sau goana după ideal,* o comedie coregrafică în trei tablouri realizată în anul 1966 pe libretul Marianei Dumitrescu. În viziunea celor doi creatori ai lucrării, cavalerul rătăcitor a fost înfățișat în goana permanentă după idealul frumuseții și al perfecțiunii, ca o esență a luptei cu inerția și cu toate piedicile apărute în cale. Maestrul aproape octogenar își sintetizează astfel crezul ardent pentru care a ostenit fără încetare, pentru o artă de anvergură universală, etern umană, exprimată într-un limbaj modern moderat și în spirit național.

Ultimele lucrări au fost *Cvartetul de coarde nr. 2,* compus în anul 1966, *Cinci cântece* pe versuri de Mariana Dumitrescu, datând anul 1967, op. 54 care cuprind: *Invocație, Balada gândurilor, Apele, Moara de vânt, April*. Au mai existat *Trei cântece și un studiu pentru pian cu voce, pe versuri de Mariana Dumitrescu* apărute în anul 1968.

După ce parcurgem întregul drum al creației maestrului Mihail Jora, rămânem fascinați de pregnanța stilului său, iar dacă încercăm să-i atribuim o caracterizare stilistică, suntem înclinați să-l încadrăm în categoria largă a polistilismului, sub ale cărui trăsături regăsim înfățișări ale stilului neoclasic, neoromantic, expresionist, constructivist, modernism, detectăm uneori un postmodernism avant la lettre, postimpresionism, toate acestea fiind, până la urmă, o sinteză în care se reușește o sincronizare europeană sui generis împreună cu fondul de inspirație din etosul popular românesc.

Procesul recunoașterii nu a fost ușor pentru acest mare artist. După o perioadă de umilințe publice și pedepse politice suferite în primii ani de după instalarea regimului comunist, i-a fost recunoscut locul și rolul șefului de școală națională, al mentorului și modelului moral. În anul 1948 a fost distins cu premiul de stat în anul 1954, i s-a acordat titlul de maestru emerit al artei în 1955, a primit ordinul muncii în 1961, titlul de profesor emerit în 1962, de artist al poporului în 1964, a fost onorat cu ordinul meritul cultural în 1966, a primit ordinul steaua României în 1969, iar în același an i s-a conferit premiul internațional *Gottfried von Herder* al Universității din Viena.

S-a stins din viață la 10 august 1971 și a fost înmormântat cu onoruri academice și de stat, în perimetrul destinat marilor personalități la Cimitirul Bellu. Conducerea Uniunii Compozitorilor a întreprins repetate demersuri pentru a transforma casa maestrului din strada Silvestru nr. 16 în casă memorială, dar autoritățile au rămas nepăsătoare la această inițiativă. Astfel s-au pierdut pentru totdeauna farmecul și semnificația emoționantă a acestui ambient unic.

O privire cuprinzătoare supra vieții și faptelor omului și artistului Mihaiul Jora nu poate fi concepută fără a evidenția puternica sa vocație pedagogică. Generații succesive de elevi s-au ridicat sub privegherea sa exigentă și severă, dar totodată de o înduioșătoare sensibilitate. Maestrul s-a ocupat cu nesfârșită răbdare de formarea discipolilor, între care s-au aflat Dinu Lipatti, Ludovic Feldman, Theodor Grigoriu, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Myriam Marbe, Pascal Bentoiu, Mihai Constantinescu, Ioan Alexandru, Petra Carmen-Basacopol, Felicia Donceanu, Nicolae Coman, Alexandru Hrisanide, Irina Odăgescu, Octavian

Nemescu, Gheorghe Costinescu, Corneliu Cezar. I-a antrenat cu generozitate pe calea aspră către excelență, obligându-i să lucreze mult și pasionat, să nu se ferească de eforturi majore. Cei ce au beneficiat de prezența sa binefăcătoare nu au uitat vreodată nici gesturile de asistență când era nevoie urgentă de ajutor, dar nici celebrul baston pe care-l ridica amenințător când era nemulțumit. Și era foarte greu să-l mulțumești pe maestru! Obișnuia să sublinieze la cursurile sale că geniul creator presupune trei trăsături caracteristice: **monumentalitate, prolificitate, originalitate.** Prin urmare, oricât de mult se străduia studentul să lucreze și să aducă multe pagini compuse, niciodată nu era suficient. Nu odată, când se prezentau la lecția săptămânală, se auzea apostrofarea: „Magariul acesta nu lucrează destul!"

Prin stăruință, integritater și foarte multă răbdare, principiile maestrului au fost transmise celor mai tineri dintre muzicienii dăruiți cu înzestrările necesare, contribuind decisiv la continuitatea în excelență a școlii muzicale românești în context universal. Iată de ce acești numeroși urmași ai urmașilor, îl comemorează cu adâncă recunoștință la 130 de ani de când s-a născut și la 50 de ani de la trecerea sa în eternitate.

SUMMARY

Lavinia Coman

Mihail Jora,
war hero and founder of the Romanian musical school

The double celebration of maestro Mihail Jora implies a moral obligation and also a professional satisfaction to emphasize some of the most important elements in the life and work of the one considered to be the second spiritual father of the modern Romanian composition school, after maestro George Enescu. That is why it is only proper to study very closely and with infinite gratitude the dramatic events in which Mihail Jora participated, having a heroic attitude during the war and becoming an invalid on the war field. Barely out of the sufferings produced by numerous surgeries made in the

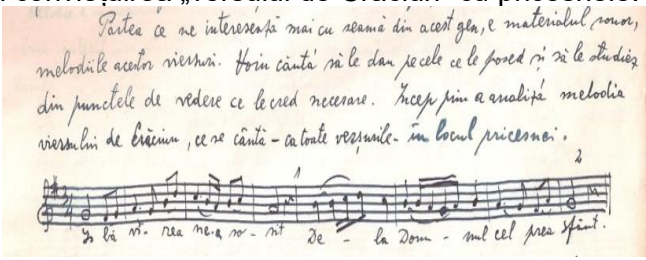
campaign hospitals, he committed to social and political confrontations in order to serve the cause of militant patriotism and to bring a direct contribution in founding the main artistic institutions in the country. In the same time, in his impressive musical creation, he was a great support in the media of that time for the progressive ideas and the people that promoted them. Moreover, he advised and supported young musicians in their efforts to arise and affirm, bringing his contribution to the wealth, value and originality of Romanian music, to supporting great generations of composers, performers and to educate the audiences to love national, authentic music. It is imperative that we acknowledge his contribution, that we value him as he truly deserves and that we always keep him in our minds as a high example of genius, abnegation and sacrifice.

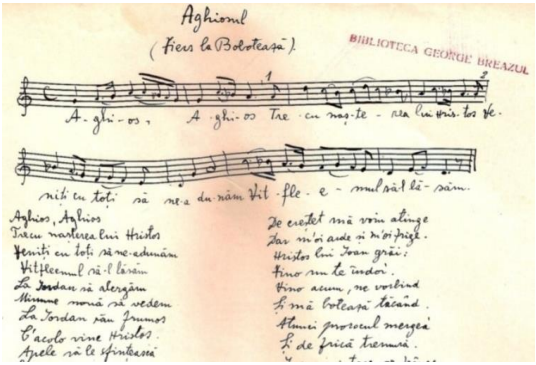
ISTORIOGRAFIE

O comoară a muzicologiei românești ce-și așteaptă valorificarea

Fondul *George Breazul* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (VI)

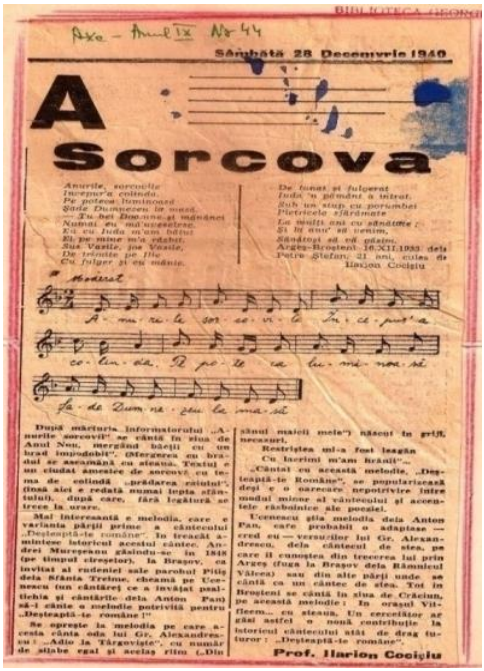
Vasile Vasile

În „mina de aur” lăsată posterității de George Breazul și-au găsit găzduire și studii ample despre colindă și suratele ei, cum ar fi **manuscrisul lui Ilarion Cocișiu** în care este precizată conviețuirea „versului de Crăciun” cu pricesnele.

Partea ce ne interesează mai cu seamă din acest gen, e materialul sonor, melodiile acestor versuri. Noi cântă să le dau pe cele ce le găsesc și le studiez din punctele de vedere ce le cred necesare. Încep prin a analiza melodia versului de Crăciun, ce se cântă - ca toate vezșurile - în locul pricesnei.


Aghiosul
(Fiers la Bolotească)
BIBLIOTECA GEORGE BREAZUL
A-ghi-os, A-ghi-os Tre-cu mag-te-rea lui Hris-tos pe-
nii cu toți să ne-a-dunăm Vit-fle-e-mul să-l lă-săm.
Aghios, Aghios
Trecu mastera lui Hristos
Veniți cu toți să ne-adunăm
Vitfleemul să-l lăsăm
La Iordan să alergăm
Mumme nouă să vedem
La Iordan sau fumos
D'acolo vine Hristos
Apele să le sfințească
De cretet mă voiu atinge
Iar mi'oi aude și mi'oi frige.
Hristos lui Ioan grăi:
Fino nu te îndoi.
Fino acum, ne vorbind
Și mă botează tăcând.
Atunci prorocul mergea
Și de frică tremura.

Două extrase din manuscrisul lui Ilarion Cocișiu, cuprinzând colinde

De la același nedreptățit etnomuzicolog, Breazul a extras și articolele sale consacrate colindei[171] și *Sorcovei*[172], în melodia acesteia din urmă identificând rădăcinile melodiei actualului imn național.



Axa – Anul IX Nr 44

Sâmbătă 28 Decemvrie 1940

A Sorcova

Anurile, sorcovile
Începu'n colinda.
Pe poteca Duminecei
Șiede Dumnezeu în mezi.
— Tu-ți fac Doamne-ai răsplată
Numai eu mă-ntrebi de ce
Că cu Iuda m'am bătut
El pe mine m'a răzbit.
Șuș Vasile, joc Vasile,
De trimite pe Dia
Cu fulger și cu mânie.

De tunet și fulgerat
Iuda 'n pământ a intrat.
Sub un stup cu porumbei
Pletricele sfărâmate
La multi ani cu sănătate;
Și la anul ne vedem,
Sănătoși să ne găsim.
Argeș-Broșteni 16.XII.1933 dela
Petre Ștefan, 21 ani, culeasă de
Ilarion Cocișiu

Moderat

A - mu - re - le sor - co - vi - le Tu - ce - pot - a

co - lin - da. Și po - ți ca lu - mi - noa - si

Și - de Dum - ne - zeu le ima - si

După mărturia informatorului „Amurile sorcovii" se cântă în ziua de Anul Nou, mergând băeții cu un brad împodobit". Oferirea cu bradul se aseamănă cu sfeasa. Textul e un ciudat amestec de sorcovă cu tema de colindă „prădarea cântului", (însă aici e redată numai lupta sfântului, după care, fără legătură se trece la urare.

Mai interesantă e melodia, care e varianta părții prime a cântecului „Deșteaptă-te române". În treacăt amintesc istoricul acestui cântec. Andrei Mureșeanu găsindu-se în 1848 (pe timpul cirezelor), la Brașov, ca invitat al rudeniei sale parohul Pitiș dela Sfânta Treime, cheamă pe Ucenescu (un cântăreț ce a învățat psaltichia și cântările dela Anton Pann) să-i cânte o melodie potrivită pentru „Deșteaptă-te române!"

Se oprește la melodia pe care acesta cânta oda lui Gr. Alexandrescu: „Adio la Târgoviște", cu număr de silabe egal și același ritm („Din sânul muzicii mele") născut în grija necazuri.

Restriștea mi-a fost leagăn
Cu lacrimi m'am hrănit"...

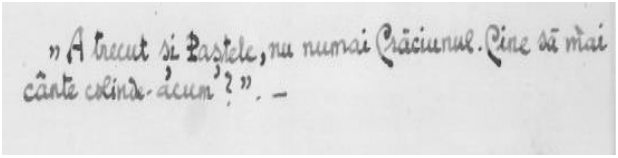
„Cântul cu această melodie, „Deșteaptă-te Române", se popularizează deși e o asezcare nepotrivire între modul minor al vânteciului și accentele războinice ale peanei.

Ucenescu știa melodia dela Anton Pann, care probabil o adăptase — cred eu — versurilor lui Gr. Alexandrescu, dela cântecul de stea, pe care îl cunoștea din trecerea lui prin Argeș (fuga la Brașov dela Râmnicul Vâlcea) sau din alte părți unde se cântă ca un cântec de stea. Toți în Broșteni se cântă în ziua de Crăciun, pe această melodie: În orașul Vitlieem... cu steaua. Un cercetător ar găsi astfel o nouă contribuție la istoricul cântecului stă de drag tuturor: „Deșteaptă-te române".

Prof. Ilarion Cocișiu

Sorcova, articol cu transcrierea primei forme a melodiei *Deșteaptă-te, române – XIV - Nr 501*

Un document excepțional intrat în fondul ce face obiectul acestei cercetări este cel purtând cota *IX – 4602,* intitulat *Vierșul* aparținând lui Ilarion Cocișiu, în care etnomuzicologul, dispărut prematur, urmărește prezența vierșului în mai multe specii ale muzicii populare: colinde de Bobotează, cântece de stea, lăzărel, bocete (vierș la mort), pricesne, vierșuri de Vinerea Patimilor, de Ziua Crucii, de Sfinții Arhangheli, Sf. Nicolae, de Sf. Haralambie etc. exemplele invitând la aprofundarea legăturilor dintre mai multe specii folclorice. Pe o fișă, pe care am numerotat-o cu 1581, Breazul nota din vorbirea populară perioada practicării colindei.

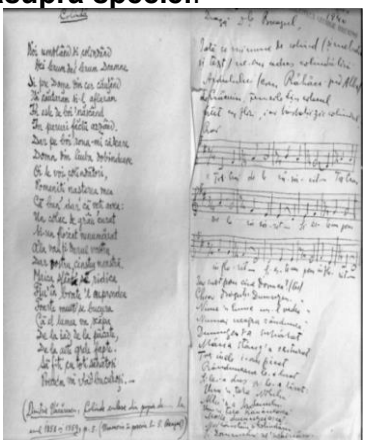


Fișa 1581, Breazul

Cercetătorul a urmărit **circulația unor exemple de colinde**, dar și adaptările lor, inclusiv cele care precizează funcția, comparând într-o fișă (nr. 1020) trei variante ale aceluiași text: prima fiind o culegere proprie, iar următoarele două provenind din antologiile lui G. Dem. Teodorescu, având titluri diferite. Exemplul alăturat demonstrează căutările febrile ale etnomuzicologului în spații geografice și temporale diferite. E vorba despre un exemplar „minune de colind (melodie și text)" – cum apreciază cel care îi trimite un exemplar datat în 1858, precizând o formă de practicare nemaiîntâlnită: „Femeile țin colacul făcut (?) cu flori, iar bărbații zic colindul".

Așa cum am amintit, George Breazul a adunat mai multe sute de melodii și texte de colinde, culegeri proprii și copii după alți culegători, probabil dorind **să continue publicarea unei noi culegeri și să realizeze un studiu asupra speciei**.

Fișa 1020 – texte comparate



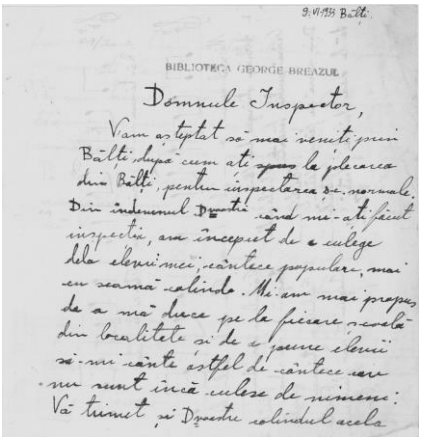
Colind cules de Dimitrie Văcărescu - 1858 – din Alba – Ms. 1804

Din cele 17.000 de fișe am selectat colindele caligrafiate de Breazul, le-am scanat și adunat într-un volum pe care l-am îngrijit împreună cu etnomuzicologul Marian Lupașcu, ce-și așteaptă ieșirea la public, având aprobarea conducerii Uniunii

Compozitorilor și Muzicologilor. El cuprinde mai multe sute de piese de pe întreg arealul românesc, în special din Basarabia. Numai investigarea integrală a fondului ce-i poartă numele a permis această realizare, materialele adunate în culegerea ce-și așteaptă publicarea fiind risipite în cele mai diverse registre amintite[173] și în cele aproape 20.000 de fișe olografe, unele prezentate și în acest studiu.

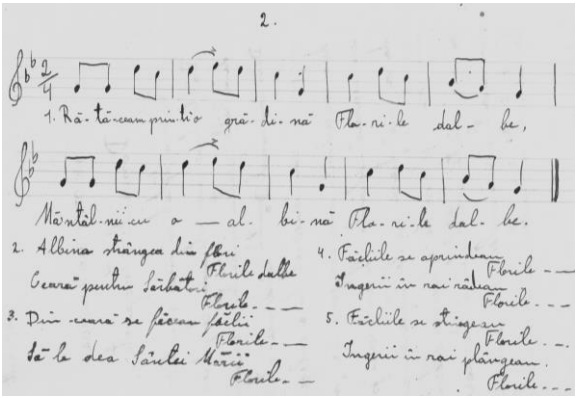
Am acordat o atenție deosebită pieselor culese ori transcrise din alte culegeri, mai cu seamă celor provenind din Basarabia, a căror valoare este sporită de faptul că urmele acestora (informatori) şi conţinuturi (melodii şi texte) nu mai pot fi recuperate pe o altă cale decât aceasta a scoaterii la lumină în această formă. Dorința de a aduna la un loc toate aceste inestimabile piese, multe inedite, m-a obligat să realizez o investigare integrală a vastului material depozitat în mina auriferă a muzicologiei noastre, pe parcursul muncii întărindu-mi convingerea că Breazul avea în vedere realizarea acestei antologii și a unui studiu asupra colindei. Aș avea dreptul să fiu mândru să mă pot considera urmașul și finalizatorul – împreună cu etnomuzicologul Marian Lupașcu – al acestui impunător și necesar proiect ce îmbină într-un tot armonios considerații etnomuzicologice, bizantinologice și muzicologice.

Colindele aflate în colecția lui Breazul ilustrează **înflăcăratul interes al etnomuzicologului pentru specie și pentru asigurarea reprezentativității ei teritoriale și temporale,** de la profesorul Mihail Bârcă, din Bălți (Basarabia) salvând de la pieire, la 9 iunie 1935, următorul exemplu:.

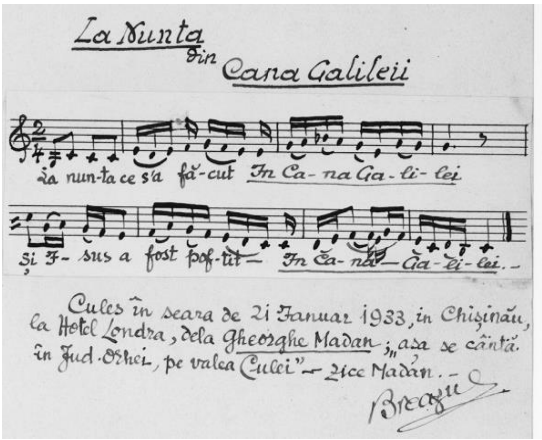


BIBLIOTECA GEORGE BREAZUL

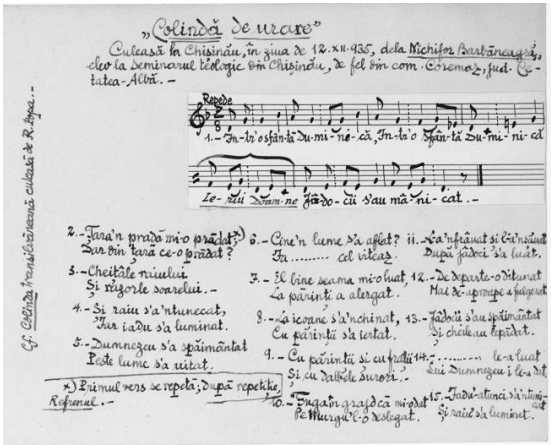
Domnule Inspector,

Vam așteptat să mai veniți prin Bălți, după cum ați spus la plecarea din Bălți, pentru împuterarea de mai sus. Din îndemnul Dvoastră când mi-ați fost inspector, am început de a culege dela elevii mei, cântece populare, mai cu seamă colinde. Mi-am mai propus de a mă duce pe la fiecare școală din localitate și de a pune elevii să-mi cânte astfel de cântece care nu sunt încă culese de nimeni. Vă trimet și Dvoastră colindul acela

Colindă primită de la Mihail Bârcă Bălți – Basarabia – *Ms – IX - 4606*

Colinda citată este introdusă într-un dosar mozaicat din fondul *George Breazul*, incluzând creații de Mihail Bârcă și M. Berezovski - *IX - 4606*.

De la Gheorghe Medan primea în 1933 *La nunta din Cana Galileii*, „cum se cântă pe Valea Culei”, județul Orhei.

La Nunta din Cana Galileii
la nun-ta ce s'a fă-cut In Ca-na Ga-li-lei
Și F- sus a fost pof-tit — In Ca-na — Ga-li-lei. —
Cules în seara de 21 Ianuar 1933, în Chișinău, la Hotel Londra, dela Gheorghe Madan; „așa se cântă în Jud. Orhei, pe valea Culei” — zice Madan. —
Breazul

Fișa nr. 536 - *La nunta din Cana Galileii*, din Orhei

În toamna anului 1938 culegea însuși Breazul colinde și cântece de stea de la elevii din județele basarabene: Cetatea Albă, Cahul, Vășcăuți – Hotin, Căbăești – Lăpușna, Holercani – Orhei, Cuhurești de Jos – Soroca și altele.

„Colindă de urare"

Culeasă în Chișinău, în ziua de 12.XII-935, dela Nichifor Bostănaru, elev la Seminarul teologic din Chișinău, de fel din com. Coremo, jud. Cetatea-Albă. –

Cf. Colinda transcrisă în Seminarul culeasă de R. Popa. –

Repede

1.– În-în'o sfân-tă Du-mi-ne-că, În-la'o Sfân-tă Du-mi-ni-că

Le-ățu Doam-ne Jă-do-căi s'au mă-ni-cat. –

2.– Țara'n pradă mi-o prădat? Sau din țară ce-o prădat?

3.– Cheițele niuluiu Și răzorle s'orelui. –

4.– Și raiu s'a'ntunecat, Iar i-adu s'a luminat.

5.– Dumnezeu s'a spăimântat Peste lume s'a uitat.

6.– Cine'n lume s'a aflat? Fa ..... cel viteaz.

7.– Il bine seama mi-o luat, La părinți a alergat.

8.– La icoane s'a'nchinat, Cu părinții s'a iertat.

9.– Cu părinții și cu frații Și cu Dalbele surori. –

10.– Fugatin-grajdă mi-o dat Pe Murgul'l-o șeilegat.

11.– Și'n frâu s'a'nfrânat și Cu'nșeuat După jăpoi s'a luat.

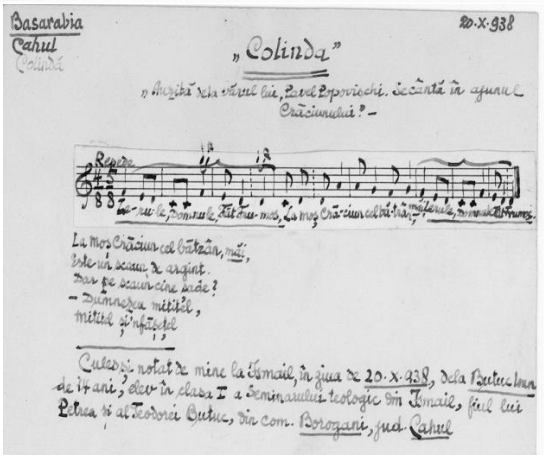
12.– De departe-o zărnat Mai de-aproape a fugerat

13.– Vădnii s'au spăimântat Și cheile au căpătat.

14.– ..... le-a luat Lui Dumnezeu i-le-a dat

15.– Tadă-atunci s'a'ntunecat Și raiul s'a luminat.

*) Întâiul vers se repetă după fiecare strofă. Refrenul. –

Fișa 529[r] – colindă din Cetatea Albă

Basarabia
Cahul
Colindă

20.X.938

„Colinda"

„Acolo sus în vârful lui, Pe-o pisc de piatră, de cânta în ajunul Crăciunului?" –

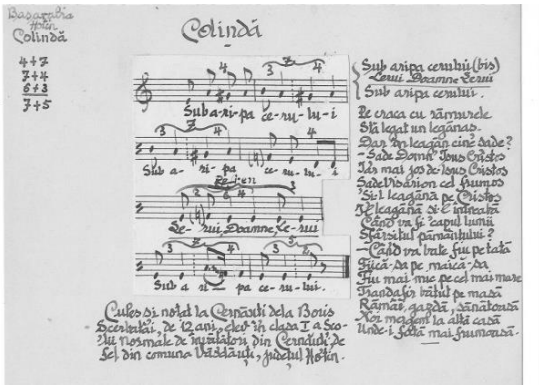
Repede

Le-ue le Domnule, Le-ue, La mos Crăciun cel bătrân, Le-ue, La mos Crăciun cel bătrân, Le-ue, Le-ue Domnule.

La mos Crăciun cel bătrân, măi, Este în scaun de argint. Dar pe scaun cine șade? – Domnește mititel, mititel și ușurel.

Culeasă și notată de mine la Ismail, în ziua de 20.X.938, dela Butucleanu de 14 ani, elev în clasa II a Seminarului teologic din Ismail, fiul lui Petrea și al Teodorei Butuc, din com. Borogani, jud. Cahul

Fișa 510 – colindă din Cahul


Bagageria Hotin
Colindă

4+3
3+4
6+3
3+5

Colindă

Sub a-ri-pa ce-ru-lu-i

Sub a-ri-pa ce-ru-lui

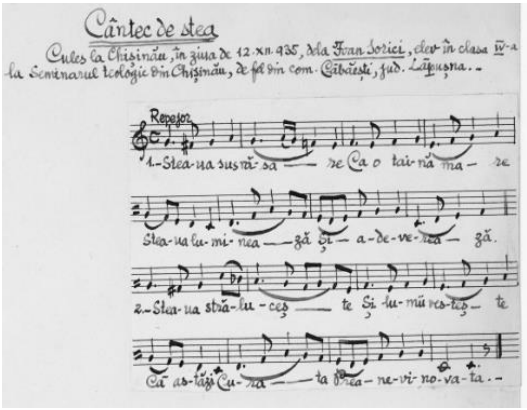
Le-ui Doamne Le-ui

Sub a-ri-pa ce-ru-lui.

Sub aripa cerului (bis)
Leui Doamne Leui
Sub aripa cerului.

Le craca cu rămurele
Stă legat un leganaș.
Dar în leagăn cine șade?
– Șade Domn' Iisus Cristos
Ade mai jos de Iisus Cristos
Șade Vidănion cel frumos
Și-l leagănă pe Cristos
Și leagănă și-l întreabă
Când va fi sfârșitul lumii
Sfârșitul pământului?
– Când va bate fiu pe tată
Frică-da pe maică-da
Fiu mai mic pe cel mai mare
Frandașii vânzul pe masă
Rămâi, gazdă, sănătoasă
Nor mergem la altă casă
Unde-i șeză mai frumoasă.

Culeasă și notată la Cernăuți dela Boris Scerbatiuk, de 12 ani, elev în clasa I a Școalei Normale de învățători din Cernăuți, de fel din comuna Vășcăuți, județul Hotin.

Fișa nr. 507 – colindă din Vășcăuți – Hotin

Cântec de stea

Cules la Chișinău, în ziua de 12.XII.935, dela Ioan Sorici, elev în clasa IV-a la Seminarul teologic din Chișinău, de fel din com. Căbășești, jud. Lăpușna.

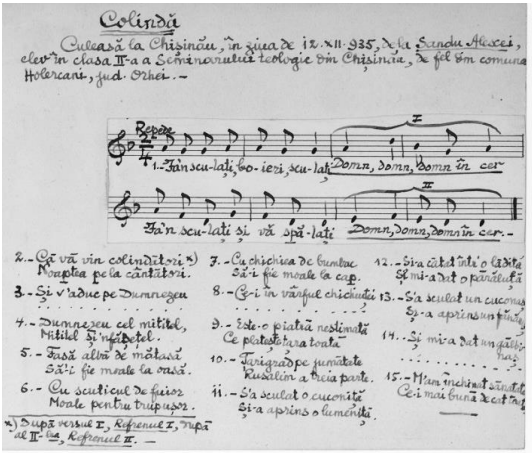
Repetat

1.-Stea-ua sus stră-să — re Ca o tăi-nă ma — re

Stea-ua lu-mi-nea — ză și — a-de-ve-ea — ză.

2.-Stea-ua stră-lu-ceș — te Și lu-mi-na-ș — te

Că as-tăz Cu-ma — ta Ste-a — ne-vi no-va-ta.

Fișa nr. 532 – colindă din Căbășești – Lăpușna

Colindă

Culeasă la Chișinău, în ziua de 12.XII.935, dela Sanchu Alexei, elev în clasa II-a a Seminarului teologic din Chișinău, de fel din comuna Holercani, jud. Orhei.

Repetat

I

1.-Hăi scu-lați, bo-ieri, scu-lați Domn, Domn, Domn în cer

II

Hăi scu-lați și vă spă-lați Domn, Domn, Domn în cer.

2.- Că vă vin colindătorii x) Noaptea pe la cântători.

3.- Și v'aduc pe Dumnezeu . . . . . .

4.- Dumnezeu cel mititel, Mititel și înțeleptel.

5.- Foaie albă de mătasă Să-i fie moale la oraș.

6.- Cu scutecul de fuior Moale pentru trupușor.

7.- Cu chichița de bumbac Să-i fie moale la cap.

8.- Că-i în vârful chichiuței . . . . . ?

9.- Este-o piatră nestimată Ce pătează tot'a toată

10.- Turigrad pe jumătate Ierusalim a treia parte.

11.- S'a sculat o cuconiță Și-a aprins o lumânăță.

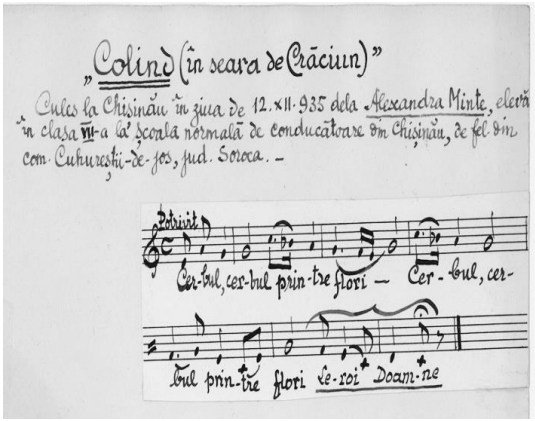
12.- S'a căzut tăte'o căsuță Și mi-a dăt o pănăluță

13.- S'a sculat un cuconeș Și-a aprins un fățăneș

14.- Și mi-a dat un gățăș . . . . . nag

15.- Mam mestecat cătrafă Ce-i mai bună de cât rag

x) După versul I, Refrenul I, după al II-lea, Refrenul II.

Fișa nr. 523 – colindă din Holercani – Orhei

„Colind (în seara de Crăciun)"

Cules la Chișinău în ziua de 12.XII.935 dela Alexandra Minte, eleră în clasa VII-a la Școala normală de conducătoare din Chișinău, de fel din com. Cuhurești-de-jos, jud. Soroca.

Repetat

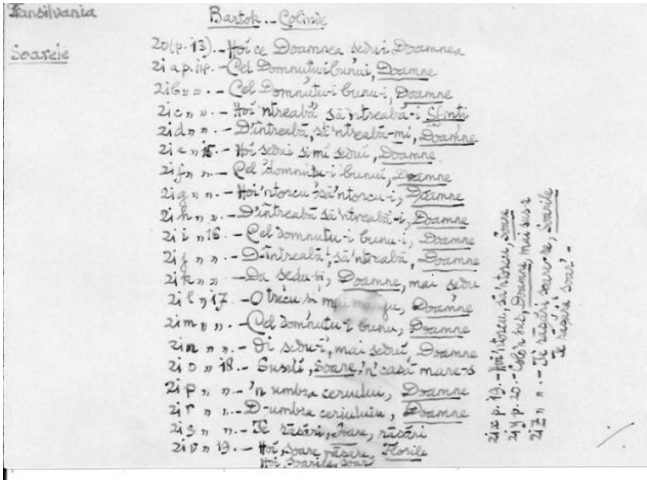
Cer-bul, cer-bul prin-tre flori — Cer-bul, cer-

bul prin-tre flori ce-roi Doam-ne

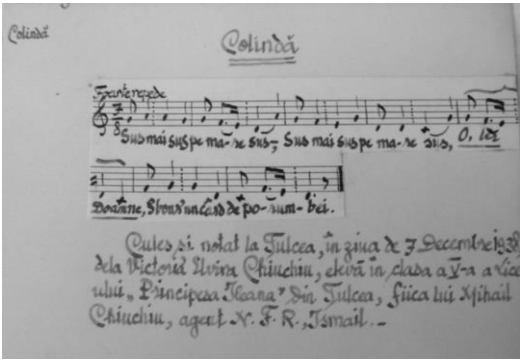
Fișa nr. 524 – colindă din Soroca

Ipoteza elaborării unui studiu despre colinde este susținută de sutele de fișe care se adaugă celor ce cuprind melodii și texte culese chiar de el – mai ales din Basarabia, cum am arătat mai sus - sau din alte culegeri, ale lui Constantin Brăiloiu, Gheorghe Cucu, D. G. Kiriac, Sabin Drăgoi, Béla Bartók, Vasile Popovici, Constantin A Ionescu, Timotei Popovici, cărora se adaugă culegători de peste Prut, Mihail Bârcă, Gheorghe Medan ș. a. m. d.

Asemenea exemple susțin ideea enunțată, cum o fac și studiile, articolele și materialele din vechea bibliografie românească, suplimentate de propriile articole și studii publicate sau aflate în manuscrise ori în formă dactilografiată. Următoarea fișă ilustrează extinderea investigațiilor spre culegerile de colinde ale lui Bartók.


Transilvania
Bartók – Colinde
Seara le
20(p. 13). - Hoi ce Doamnea sedei, Doamnea
21 a p. 14. - Cel Domnutu-i Bunu, Doamne
21 b " " - Cel Domnutu-i Bunu-i, Doamne
21 c " " - Hoi mireaită să'n treabă-i, Sfinte
21 d " " - Dimireață, să'nviorată-mi, Doamne
21 e " 15. - Hoi sedeai și mi sedei, Doamne
21 f " " - Cel Domnutu-i bunu, Doamne
21 g " " - Hoi'ntoncu să'ntoncu-i, Doamne
21 h " " - Dimireață să'nviorată-i, Doamne
21 i " 16. - Cel Domnutu-i bunu-i, Doamne
21 j " " - Dimireață, să'nviorată, Doamne
21 k " " - Da sedeai, Doamne, mai sedei
21 l " 17. - O trecui la mine, Doamne
21 m " " - Cel Domnutu-i bunu, Doamne
21 n " " - Și sedeai, mai sedeai, Doamne
21 o " 18. - Busuiț, floare, n'casă mare-s
21 p " " - În umbra cerului, Doamne
21 r " " - În umbra cerului, Doamne
21 s " " - În viișoară, floare, viișoară
21 ț " 19. - Hoi floare, floare, Florile

Fișă întocmită de George Breazul pentru colindele culese de Bartók

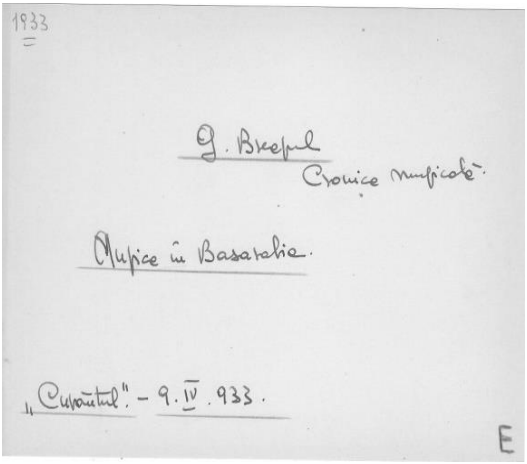
În sumedenia de fişe necotate, găzduite de fondul ce-i poartă numele, donat Bibliotecii Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, a rămas de la ilustrul etnomuzicolog român un însemnat fond de culegeri de melodii populare ce ar putea servi la alcătuirea unei importante și necesare antologii: ***Folclor din Basarabia*****.** În anul 1938 întâlneşte informatori din această provincie românească, depozitari de piese folclorice preţioase pe care le culege şi le transcrie pe asemenea fişe, al căror conținut este fructificat în articolul din 1933 – *Muzica în Basarabia*.

Colindă

Colindă

Sus mai sus pe ma-re sus, Sus mai sus pe ma-re sus,

Doamne, Streaș în Cer de po-rum-bei.

Fișa 99 – colindă din județul Ismail


1933

G. Breazul

Cronice muzicale.

Muzice în Basarabie.

„Cuvântul" - 9. IV. 933.

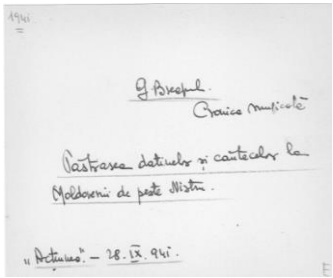
E

Fișa 1163 – *Muzica în Basarabia*

Am întâlnit și în paginile anterioare asemenea culegeri de colinde, unele citate, ce reflectă preocuparea constantă a etnomuzicologului pentru această tradițională și valoroasă specie românească. Interzise în România pentru că reflectau atrocităţile comise de autorităţile bolşevice şi aminteau de originea comună a locuitorilor din zonă, au fost fişate de George Breazul cărţi şi studii ce se refereau la viaţa spirituală a românilor din aceste zone, semnate de N. Smochină – *Din literatura românilor de peste Nistru*, Ion Nistor – *Românii transnistreni*, V. Ştefănucă – *Datinile de Crăciun şi Anul Nou pe Valea Nistrului* ş. a. – cărți aflate în biblioteca savantului. Mai multe cronici muzicale semnate de George Breazul conturează multiplele aspecte ale folclorului muzical din această zonă, analizând cele 49 de piese muzicale din culegerea lui V.

Corcinski, doine, cântece de nuntă, de dragoste, bocete, mălăncuţe, cu texte bilingve şi pe care le corelează cu variantele culese de Teodor T. Burada[174] şi apoi pe cele vizând contribuţiile la studiul creaţiei populare a românilor transnistreni, elogiind culegerea lui Vasile Popovici – *Despre folclorul muzical a românilor de peste Nistru,* 1942 - considerată „o contribuţie de seamă la studiul muzicii populare a Românilor de dincolo de Nistru”[175].

Fișa 1155



Fișa 1158

În toamna anului 1941 etnomuzicologul atrăgea luarea aminte asupra **politicii de deznaţionalizare a românilor transnistreni,** apelând la datele lui Karl Bücher care găsise în practica folclorică a regiunii, mai multe cântece de nuntă în limba română, citate de Breazul în sprijinul caracterului social şi naţional al muzicii populare[176].

Într-un alt articol analizase texte româneşti din Transnistria[177], confirmate de culegeri din Râbniţa, pe care le-a corelat cu texte atestate în lucrările mitropolitului Ţamblac şi ale episcopului Melchisedec Ştefănescu, menționate în monografia ce i-am închinat arhiereului[178].

Într-un serial publicat în ziarul *Acțiunea* etnomuzicologul recenzează **culegerea lui Matthias Friedwagner**, accentuând „cu toată cuvenita tărie rolul nefast al ţiganilor în muzica ţărănească”, deoarece „duc cu ei prin sate influenţe străine” şi „amestecă melodiile”[179].

Cronicarul găseşte în culegerile bucovinene „reminiscenţe ale vechii culturi tracice”, care „se păstrează până azi la popoarele care locuiesc pământul vechilor aşezări ale tracilor, ceea ce s-ar învedera din studiul folclorului sud – est european”, citând pe E. Fischer care „caută să dovedească”

faptul că „actualele popoare balcanice, de la Capul Matapan şi până la Carpaţii de Nord, păstrează o concordanţă în credinţe, moravuri şi obiceiuri, în poezie şi muzică (horele), care nu poate fi explicată decât prin faptul că baza populară a Balcanilor a rămas aceeaşi din vremea vechilor traci”[180]. Referindu-se la cele 380 de melodii culese de Alexandru Voevidca şi publicate în culegerea lui Friedwagner, George Breazul precizează că studiul introductiv despre muzica antologiei aparţine lui Reinhold Harprecht – profesor la Frankfurt - și semnalează exagerările privind rolul influenţelor maghiare şi slave, prea puţin cunoscute vest-europenilor[181], aspect relevat și în recenzia recentei restituiri a patrimoniului bucovinean, de către Constanța Cristescu[182]. După ce prezintă într-un alt număr al aceluiaşi ziar, melodica celor 380 de melodii, urmează analiza ritmului şi criticul îngroaşă observaţia autorului studiului: „sunt în melodiile bucovinene mai adesea ritmuri care, pentru simţul ritmic european, sunt foarte greu de înţeles”[183].

Cronica muzicală

de G. Breazul

Matthias Friedwagner— RUMAENISCHE VOLKSLIEDER AUS DER BUKOWINA. I. Band: LIEBESLIEDER. (Cântece populare românești din Bucovina. I) De-ale dragostei).

Activitatea de culegere a cântecelor populare bucovinene, organizată de prof. Matthias Friedwagner sub egida Ministerului austriac de Culte și Instrucție, se întinde într'un interval de mai bine de 6 ani (1906—912). La ea iau parte profesori, învățători, studenți, școlari și doi țărani, din tot cuprinsul Bucovinei. Un număr de 65 culegători pot fi numiți și socotiți colaboratori ai acestui volum, întâiul publicat din vasta colecție de peste 10.000 texte de cântece, câte au ajuns în grija lui Friedwagner. Personal, el n'a cules nici un cântec, direct dela sursă; și S. Fl. Marian — amintește el — își aduce materialul mai totdeauna dela elevii săi. Nu pentrucă învățatul romanist nu s'ar fi putut deplasa la țară sau n'ar fi putut aduce informatori țărani la Cernăuți, pentrucă el mai fusese și culesese direct dela sate cântece (pe care le-a și publicat în anul 1905).

Dar **„în tainele sufletului poporului nu pătrunde niciun strein, chiar când vorbește aceiași limbă”.**

Iată un mare adevăr, nesocotit până azi în culegerile și transcrierile de muzică populară românească, și chiar în întreprinderi de caracter semioficial. Friedwagner găsește necesar să stăruie asupra acestei idei, cătând, nu învățați străini cari s'au pronunțat în această delicată problemă de psihologie a poporului, ci pe culegătorii români, învățătorul Al. Vasiliu (Tătărușl) și prof. N. Georgescu-Tistu.

„Oamenii dela țară însă nu se încred ușor în necunoscuți, și m'am convins că numai cel care trăiește în mijlocul lor... învățător de pildă, poate să strângă ușor și veridic”. N. G.-Tistu.-Folklor din județul Buzău). In treacăt Friedwagner atinge chestiunea „orășenizării” — r'dicată tot de Tistu — printre dificultățile de culegere a folclorului.

Din considerabilul material literar, strâns de pe întinsurile românești ale Bucovinei, din toate părțile locuite de Români, Friedwagner **alege ceeace corespunde scopului** său.

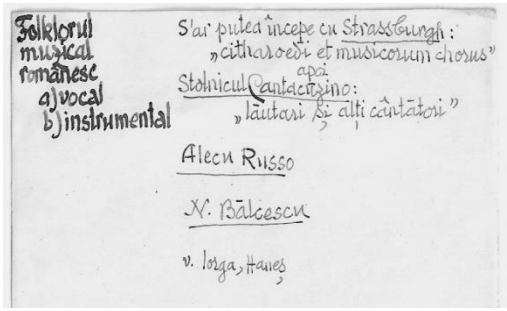
Alegerea a ceiace este mai valoros, ordonarea și compararea îi revine lui. Criteriile de alegere nu sunt discutate, nici sistematic expuse. Un singur criteriu este enunțat și singurul care pare a fi determinat lucrarea de selectare.

„Nu orice vers făcut de popor **este frumos** și merită să fie tipărit” — zice autorul, afirmând deci **exclusivitatea criteriului estetic**. Iar mai departe, constatând multimea

Continuare în pag. 8-a

Prima parte a recenziei serial dedicată culegerii lui Voevidca

Ținând o **istorie a folcloristicii muzicale românești**, la care am mai făcut referiri, George Breazul pornește de la atestările călătorilor străini și de la pătrunderea în culegeri europene ale unor melodii populare românești. El compartimentează preocupările folcloristice, pentru repertoriul vocal și cel instrumental deși numele enumerate sunt ale unor literați.


Folclorul muzical românesc
a) vocal
b) instrumental

S'ar putea începe cu Strassburg:
„citharoedi et musicorum chorus"
apoi
Stolnicul Cantacuzino:
„lăutari și alți cântători"

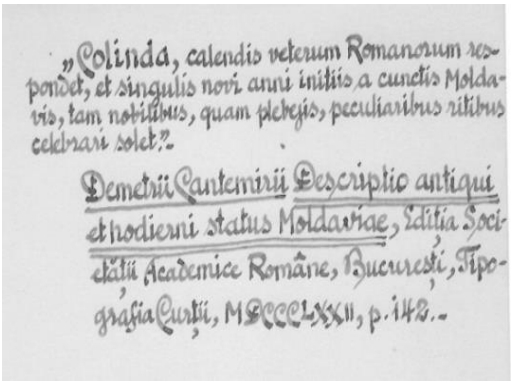
Alecu Russo

N. Bălcescu

v. Iorga, Hasdeu

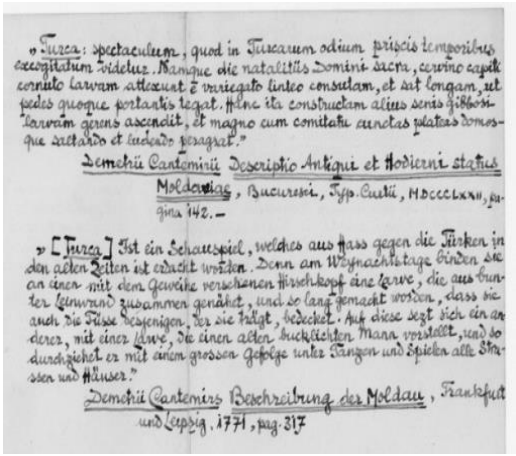
Fișa rezervată istoriei folcloristicii

Un dosar masiv este rezervat lui **Dimitrie Cantemir,** extrăgând din lucrările sale tipărite în limba germană referirile la colindă, turca, doină, drăgaică, etc.


„Colinda, calendis veterum Romanorum respondet, et singulis novi anni initiis a cunctis Moldavis, tam nobilibus, quam plebejis, peculiaribus ritibus celebrari solet."

Demetrii Cantemirii Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae, Editia Societatii Academice Române, Bucuresti, Tipografia Curții, MDCCCLXXII, p. 142.-

Fișa nr. 1139 - Cantemir - Despre colindă

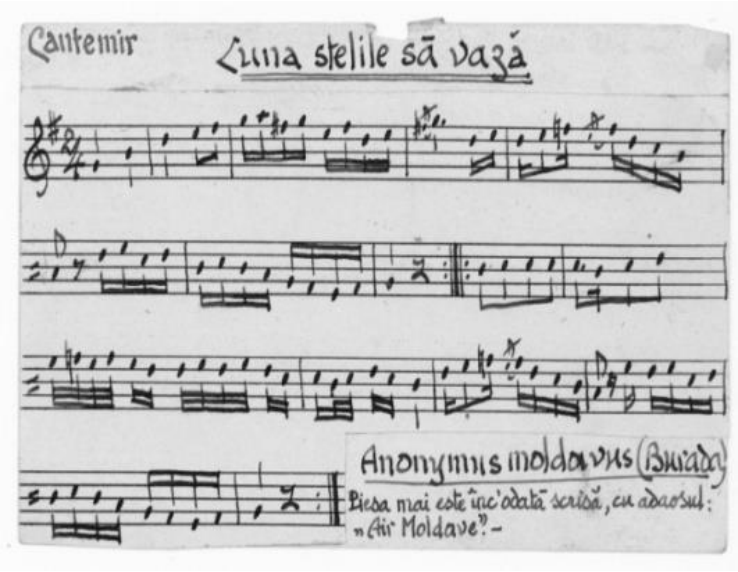

„Turca: spectaculum, quod in Turcarum odium priscis temporibus excogitatum videtur. Namque die natalitiis Domini sacra, cervino capite cornuto larvam attexunt e variegato linteo consutam, et aut longam, aut pedes quoque pertantis tegat. Hinc ita constructam alius senis gibbosi larvam gerens ascendit, et magno cum comitatu cunctas plateas domosque saltando et laetando peragrat."

Demetrii Cantemirii Descriptio Antiqui et Hodierni status Moldaviae, Bucuresci, Typ. Curtii, MDCCCLXXII, pagina 142.-

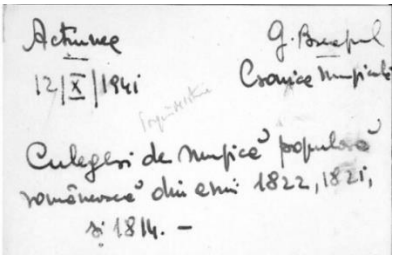
„[Turca] Ist ein Schauspiel, welches aus Hass gegen die Türken in den alten Zeiten ist erdacht worden. Denn am Weynachtstage binden sie an einen mit dem Gewehr versehenen Hirschkopf eine Larve, die aus bunter Leinwand zusammen genähet, und so lang gemacht worden, dass sie auch die Füsse desjenigen, der sie trägt, bedecket. Auf diese setzt sich ein anderer, mit einer Larve, die einen alten buckelichten Mann vorstellt, und so durchziehet er mit einem grossen Gefolge unter Tänzen und Spielen alle Strassen und Häuser."

Demetrii Cantemirs Beschreibung der Moldau, Frankfurt und Leipzig. 1771, pag. 317

Fișa nr. 204 - Cantemir - Despre turcă

Figura ilustrului domnitor, membru al Academiei din Berlin, îl preocupă pe istoricul muzicii românești și de aceea caută cele mai diverse surse documentare pentru stabilirea locului său în istoria culturii și a muzicii românești: „întemeietorul studiilor de etnografie muzicală românească”, el descoperind „metode de cercetare, valabile întru totul, mai ales azi pentru studiul originei muzicii românești”[184]. De asemenea, Breazul semnalează pentru prima dată anumite legături posibile între melodii socotite ale lui Cantemir și prezente în prețiosul *Anonimus moldavus*, insistând asupra atribuirii de către Teodor Burada, a ariei dervișilor din opera lui Mozart *Răpirea din Serai,* „compusă de Cantemir” și descoperind asemenea melodii românești ajunse la genialul vienez[185].

Fișa 565 – melodie din culegerile lui Cantemir și din *Anonimus moldavus*

Printre dovezile străine de circulație a melosului românesc peste hotare, la loc de cinste citează pe cele apărute în publicația germană *Allgemeine Musikalische Zeitung*, din anii 1814, 1821, 1822, donată Academiei Române, și prezentată în ziarul *Acțiunea* din 12 octombrie 1941.


Actiunea
12/X/1941
G. Breazul
Culegeri de muzice populare românesce din anii 1822, 1821, şi 1814. –

Fişa culegerilor de muzică populară publicate în limba germană, din 1814, 1821, 1822

CRONICA MUZICALA

CULEGERI DE MUZICA POPULARA ROMANEASCA DIN ANII 1822, 1821 ŞI 1814

de G. Breazul

Privit ca izvor de motive pentru creaţia muzicală, ca domeniu de cercetare ştiinţifică ori ca material pentru educaţie cântecul popular românesc se bucură azi de viu interes. Dar activitatea, fie a compozitorului muzical, fie a cercetătorului, fie a educatorului, pentru a fi întreprinsă şi săvârşită, pretinde adunarea materialului de melodii populare. Pentru aceasta, colecţiile publicate de Academia Română ca şi iniţiativele luate şi sprijinul acordat de ea formează temeinice dar nu îndestulătoare realizări. Spre a înlesni culegerea folclorului muzical şi, mai ales, spre a asigura obiectivitatea şi autenticitatea în fixarea melodiilor precum şi rapiditatea colectării, am izbutit să fundăm „Arhiva fonogramică" a Ministerului Cultelor şi Artelor. Cu ajutorul aparatelor de înregistrare fonografică şi prin notarea, nu întotdeauna sigură, după aux, se lucrează astăzi mai intens şi cu spor.

Înregistrările fonografice ca şi notările directe după aux înfăţişează situaţia actuală a melodiilor populare, melodiile care se cântă acum, aşa cum se cântă în momentul înregistrării sau al notării. Evoluţia cântecului popular, aspectele lui din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat, diferitele transformări ale lui în decursul vremii, nu ar putea forma obiect de studiu care să conducă la rezultate mulţumitoare, decât pe baza documentelor şi, în primul rând, pe baza materialului muzical obţinut în faze deosebite de desvoltare a cântecelor. Oricât de nesigure, aproximative şi imperfecte ar fi notările de melodii, ele sunt, în certe condiţii, cu aplicarea criticii de rigoare, utilizabile ca material de studiu; cu atât mai de preţ sunt ele, când căpătăm convingerea că notările au fost făcute cu suficiente garanţii de corectitudine. De acea, toate notările mai vechi: tipărituri sau manuscrise, sunt neapărat necesare — pentru arta, ştiinţa şi educaţia muzicală românească.

Cele mai vechi notări de melodii le aflăm în Transilvania. Din aceste „datorăm transcrierea a zece melodii româneşti călugărului Ioan Cătoni; ele apar în studiul prof. Martian Negrea. In afară de aceste manuscrise, de manuscrisele Academiei Române — cele mai vechi şi mai de preţ, în notaţie plastică — şi cele din biblioteca mea particulară, nu cunosc alte notări popu-

Continuare în pag. 2-a.

Articolul referitor la prezenţa folclorului românesc în *Allgemeine Musikalische Zeitung*

Un prim istoric al cercetărilor de folclor muzical prinde contur începând în anii premergători finalizării în 1939, a volumului *Muzica românească de azi* şi apoi al celui din 1941 - *Patrium Carmen*, în consistentul capitol, de aproape 200 de pagini. *Culegerea melodiilor populare* – realizează o adevărată şi primă incursiune în istoricul folcloristicii muzicale româneşti[186]. Fostul său discipol, Gheorghe Ciobanu suplimentează ulterior profilul mentorului cu alte contribuţii la „dezvoltarea folcloristicii româneşti", Breazul fiind cel care „abordează, pentru prima dată la noi, problema influenţelor şi prelucrărilor care preocupă, în prezent, pe unii muzicologi şi etnomuzicologi". Admiţând împrumutarea acestora „din creaţia cultă sau a altor popoare", care nu determină alterarea structurii creaţiei populare, fiindcă poporul nu preia „decât ceea ce se potriveşte firii sale", în opoziţie cu teoriile ce neagă posibilităţile de a determina trăsăturile specifice ale muzicii unui popor,

Breazul scrie: „Substratul comun de viaţă sufletească a omului de pretutindeni şi de totdeauna, ca şi caracterul omogen al muzicii populare în general, poate să ne descopere elemente asemănătoare sau chiar identice, ce se găsesc în muzica tuturor popoarelor”, dar nu se „poate nega originalitatea folclorului diferitelor popoare”, acestea „formându-şi idiome muzicale naţionale”[187]. E un aspect ce va fi ilustrat peste câteva pagini.

În contrast cu mulţi dintre contemporanii lui care vorbeau despre o cultură muzicală românească începând doar din secolul al XIX – lea, George Breazul susţine cu argumente edificatoare **existenţa unei culturi milenare în practica populară**, care a permis intrarea progresivă şi în cultura europeană. De aceea, el a considerat ca primă obligaţie cunoaşterea cât mai avizată şi mai profundă a vechii culturi româneşti care-şi găseşte obârşia în cea tracică.

Interesul pentru **obârșiile cântecului popular românesc este urmărit în contextul balcanic** și Breazul găsește elemente de sprijin pe cercetările unor mari istorici, cum ar fi Nicolae Iorga, din ale cărui lucrări extrage date esențiale păstrate într-un plic, la fel cum modurile populare generează materiale ale unui dosar cu acest titlu. Fondul aurifer al lui Breazul deține o culegere cuprinzând melodii din mai multe țări balcanice și chiar și occidentale: valahe, grecești, turcești, arnăuțești, sârbești, dar și dansuri engleze, scoțiene, poloneze, evident valahe (hore) – *Des chansons valaques sur le piano – forte – VI – 553 – 629*.

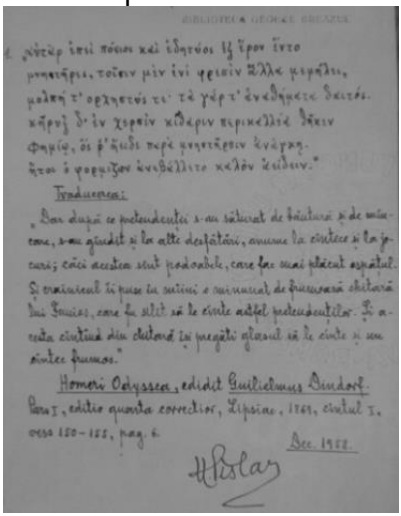
Folklorul muzical românesc
Culegeri
Culegători
1820-1845
Bucureşti

Des Chansons Valaques sur Le Piano-Forte 75piese

8.- Air Walacque
9.- Frunza verde Merisor
10.- Intre Olt şchi entre Oltetz
11.- Cunge cunge multzescut/ung
12.- Ah Stepane to Slevesk
13.- Zalm Ketzi tai mancat
14.- Walaque Mu
15.- Omoarene puiutitze, daca nucem deasesh gurize
16.- Frunza verde
17.- Otchilor nopudes Kite stele sunt pe Soar
18.- Frunza verde de Kosmus
19.- Multzemim luj Dumnyezou
20.- Bojati Drakuli
21.- Walaque. all Hedean
22.- Wallaque all Fillipeska
23.- Wallaque
24.- Chanson Wallaque
25.- Wallacque
26.- Wallacq
27.- Wallacq
28-30.- Hora
31.- Wallacq
32-41.- Hora
42.- Hora Kelbunitza
43.- Mademoiselle Zaffiriki de Bibesku. Ford
44-53.- Hora
54.- Suiveclite Nr. 1
55.- Nro 2
56.- Nro 3
57.- Ecossaisse
58.- Angloise
59-62.- 2 Polks
63.- Kallamaynika
64.- Cracowiaka - Waltz
65.- Cracowiaka - Waltz

Fișa 545 destinată culegerilor de folclor muzical românesc din perioada 1820 - 1845

Ele sunt căutate din antichitate, de la greci, urmărind atestarea și prezența lor în diferite culegeri. Sute de fișe sunt consacrate unor extrase din vechile scrieri, din cronici, articole, cărți cu tematică generală conținând elemente necesare problemei urmărite, identificând date despre ritmuri, moduri, forme specifice, semnificații etc. Ilustrative rămân fișele alcătuite de preotul Matei Pâslaru, în care sunt extrase texte din scrierile antice cu traducerile lor, cum ar fi cele din *Iliada* și *Odiseea* sau din lucrări importante în limba latină.

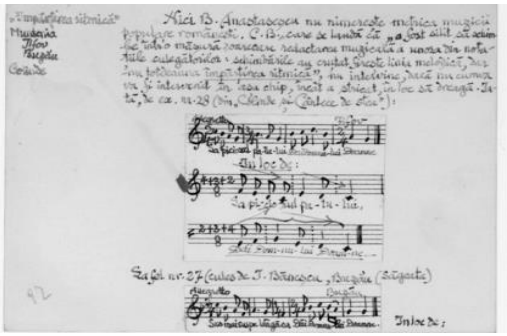


Matei Pâslaru – Text din *Odiseea* și traducerea paralelă –
Fond *Breazul* – XI - 427

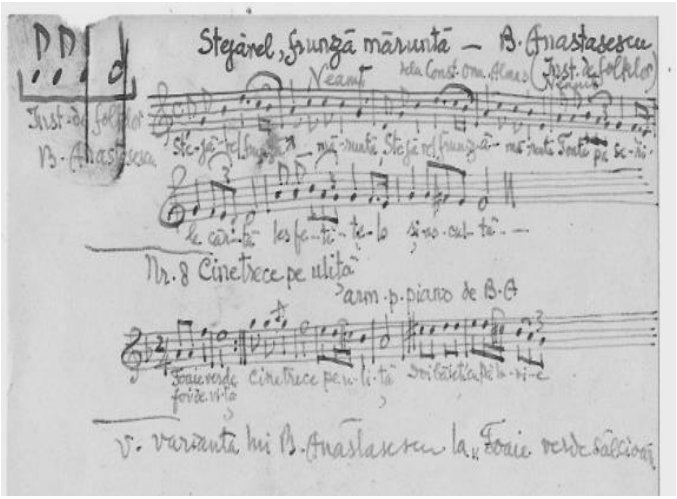
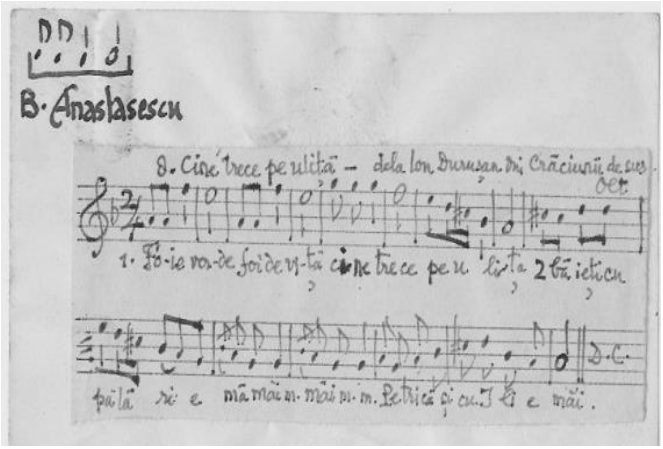
Fostul discipol scria în continuare: „George Breazul e considerat doar istoric, nu şi folclorist şi se trec sub tăcere eforturile depuse de el pentru cercetarea folclorului muzical românesc. Ceva mai mult, se trec sub tăcere – nu totdeauna întâmplător – realizările lui ştiinţifice în acest domeniu”[188]. În favoarea înscrierii lui Breazul în lista primilor autori ai istoriei folcloristicii muzicale stau cele aproape două sute de pagini ale lucrării capitale a etnomuzicologului, amintite mai sus, în care sunt prezentate cele mai importante momente ale domeniului, cu exemple reprezentative începând cu culegerile apărute în străinătate, trecând prin cele în notație psaltică, tipărituri și manuscrise, prin partiturile cuprinzând prelucrări de melodii populare, în care sunt integrate multe dintre materialele aflate în fondul ce a determinat acest amplu studiu[189]. După ce

evidenţiază meritele excepţionale ale mentorului său în valorificarea educaţională a folclorului, acelaşi etnomuzicolog, Gheorghe Ciobanu, semnalează faptul că Breazul „ne oferă **prima explicaţie sociologică din folcloristica muzicală românească** a unei probleme socotite de obicei ca aparţinând domeniului strict muzical. Este vorba despre diferenţa netă care se constată – din punct de vedere ritmic, melodic, ornamental, al ambitusului şi al agogicei – între melodiile interpretate în mod obişnuit individual sau în grup”[190]. Acelaşi discipol şi continuator al şcolii sale evidenţia cei doi „factori care l-au împins la crearea instrumentelor de lucru necesare”, şi anume: „cunoaşterea evoluţiei istorice a folclorului nostru muzical – care l-a impus să devină istoric –şi aplicarea metodei comparate de cercetare”[191].

Un alt merit al lui George Breazul, despre care se poate afirma că parcurge rapid distanţa de la folcloristică la etnomuzicologie, îl constituie **aplicarea metodei comparatiste la muzica populară,** aceasta extinzându-se de la creaţia cultă la cea populară, de la forme ample până la structuri de dimensiunea motivelor muzicale, melodice sau ritmice.

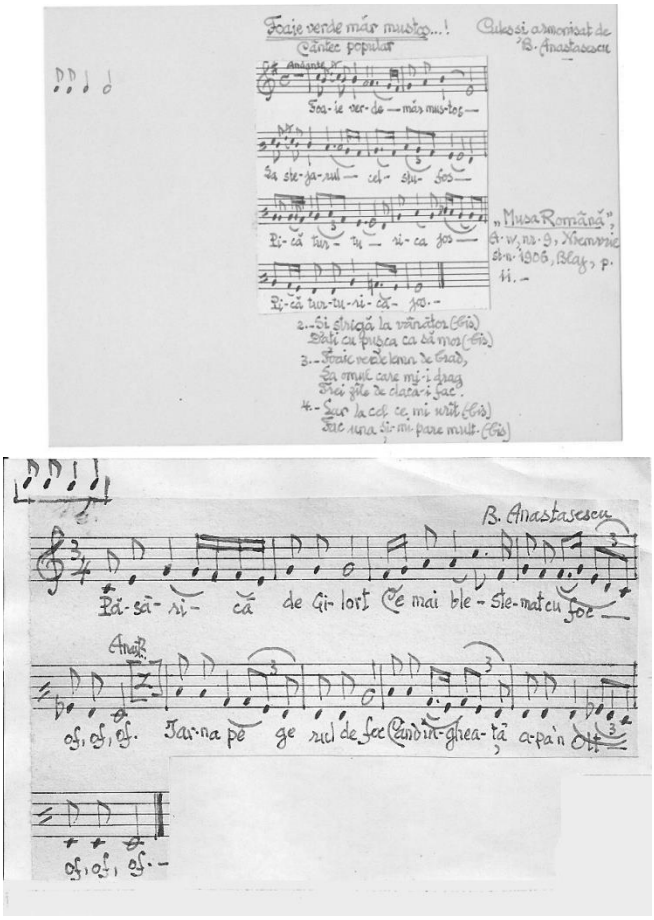
Problematica ritmului face obiectul mai multor fișe, Breazul corectând din acest punct de vedere, al ritmului, inclusiv unele culegeri ale lui Brăiloiu. Un asemenea exemplu de corectare a ritmului unei melodii populare l-am găsit în fișa 213, în care etnomuzicologul prezintă paralel varianta notată de Bazil Anastasescu și cea corectă.

Colinda *La piciorul patului* – fișa 213

Cu cerneală verde Breazul notează cele două aspecte sub care poate fi studiată melodia: ritmică și apartenență la colinde. Cu cerneală roșie însemnează vetrele folclorice muntenești în care se găsește piesa: Ilfov și Buzău.

Pentru ilustrarea metodei comparative preconizată de George Breazul merită a fi plasate următoarele exemple din culegerile lui Bazil Anastasescu:

Stejărel, frunză mărunță — B. Anastasescu
Nr. 8 Cine trece pe ulită
arm. p. pian de B. A
V. varianta lui B. Anastasescu la „Foaie verde salcioară"

B. Anastasescu
8. Cine trece pe ulită — dela Ion Burușan din Crăciunești de sus
1. Foi-e foi-de foi-de vi-ță cine trece pe u-li-ță 2 Tă-ietic-a
D.C.

Exemple din culegerile lui Bazil Anastasescu

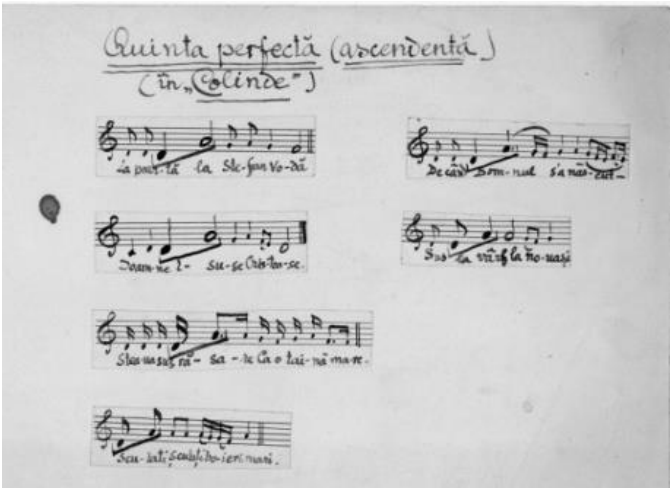
la care se adaugă și unele dintre cele publicate, cum este cel din *Musa Română:*


Foaie verde măr mustoș...!
Cântec popular
Culeș și armonizat de
B. Anastasescu
„Musa Română",
Foa-ie ver-de — măr mus-toș —
Ri-că tur-tu-ri-că joc —
2.- Și strigă la vânători (Hia)
Stați cu pușca ca să mor (Hia)
3.- Frate, nevastă lasă de grad,
Ca mult care mi-i drag
Trei zile de dacă-i fac.
4.- Șeur la cel ce mi-l vrea (Hia)
Face una și-mi pare mult. (Hia)
B. Anastasescu
Pă-să-ri-că de Gi-lort ce mai ble-ste-mat cu foc
Tar-na pe ge-rul de foc (Cumdin-ghea-ță a-pa'n
of, of, of.
of, of, of.

Melodii tipice pentru ritmul anapest, din culegerile lui Bazil Anastasescu – *Fișa 548*

Notele cursului de ***Ştiinţă muzicală comparată*** din anul 1934 - 1935 reţin o bibliografie foarte bogată şi diversă, menţionând pe o fişă necesitatea adunării întregului material despre istoria muzicii comparate. Cursul pornea de la teoriile despre originea muzicii şi muzica popoarelor primitive şi de cultură extraeuropeană, de la magie, de la expresivitatea intervalelor în diferite epoci istorice şi din spaţii geografice diferite, cum ar fi Ţările de foc, Ceylon, ajungând la sistemul anhemitonic arabico-persan şi la tipuri de melodii: indiană –

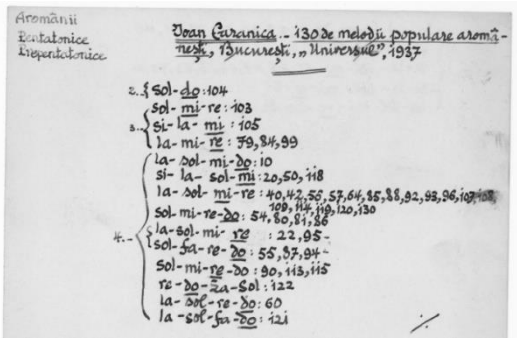
rãga; arab – maqãm; javanez – palet şi la aparatele de înregistrare. Este evidenţiat caracterul inedit al disciplinei păstrând printre file articolul lui Mircea Eliade din ziarul *Cuvântul*, despre Institutul de cultură comparată de la Oslo.

Printre exemplele proiectate a fi avute în vedere se numără și această fișă alcătuită de George Breazul, ilustrativă pentru cvinta perfectă (ascendentă), cu extrase din melosul colindei.

Fișa 375a

Compozitorul şi muzicologul Corneliu Dan Georgescu mi-a declarat într-o discuție despre dascălul său că a rămas cu o admiraţie neştearsă pentru el, al cărui studiu solid stă la baza celui pe care l-a publicat în anul 1983[192], deschizând seria materialelor consacrate arhetipurilor în muzică.

Etnomuzicologul Breazul s-a arătat interesat de **folclorul aromân și istro - român,** procurându-și materiale specifice sau întreținând relații cu folcloriști de talia lui Leca Morariu.

Următoarea fișă ilustrează strădaniile etnomuzicologului de a integra în considerațiile generale și culegeri precum cea a lui Ioan Caranica – *130 de melodii populare aromânești,* publicată la București în 1937:



Fișa 312 – sinteza scărilor muzicale din culegerea lui Ioan Caranica

Pentru a căpăta date complete asupra **psihologiei muzicale a poporului** Breazul a preconizat și a fost primul colector de **instrumente şi jucării muzicale populare,** „în care se reflectă coloritul specific al sonorului românesc. Iar apoi să republicăm, într-o ediţie definitivă «monumentele artei muzicale româneşti», compoziţiile profane şi religioase, psaltice şi lineare, aflate astăzi răspândite, rău tipărite sau chiar netipărite deloc". Am arătat în monografia citată soarta ingrată a colecției de instrumente populare, care l-a însoțit și la demonstrația internațională de la Viena, dar ale cărui urme nu au mai fost găsite.

Problematica diversă şi complexă a creației populare poate fi urmărită în scrisul dar și în documentarea lui George Breazul în antologiile de folclor amintite, în studiile și articolele publicate, unele alcătuind volumul al V – lea al *Paginilor din istoria muzicii românești ori în lucrări independente, ale căror fișe și materiale documentare se păstrează ca dovezi ale preocupărilor complexe ale savantului.* Pe măsură ce aprofundarea unor laturi ale acestei complexe problematici era confirmată - el însuşi contribuind la progres - se face trecerea lentă spre cercetarea etnomuzicologică – terenul ei fiind definit în 1951, de către Jeep Kunst - savantul care a descoperit şi teoretizat aspectele fundamentale ale creaţiei populare privite din perspective muzicale. În cazul etnomuzicologului nostru, trecerea este rezultatul unei documentări solide în istoria românească şi universală, a cercetărilor cântecului popular şi al unor investigaţii extinse în spaţiu şi în timp, prin abordarea domeniilor care au urmărit

studierea creaţiei folclorice: antropologie, etnografie, sociologie, istorie, creaţie de factură bizantină şi occidentală, psihologie naţională şi a altor popoare, politică educaţională şi culturală, toate ducând la conturarea a ceea ce el însuşi numea „o ştiinţă specială a cântecului popular, care este pe cale de a se întemeia”[193].

Nu trebuie uitate **prezentările folclorului românesc făcute de Breazul în reviste de specialitate din străinătate**, la loc de cinste situându-se *La musique roumaine*, publicată în numărul 1 – 2 din anul VI, 1936 al revistei *L'Europe Orientale*, sau *El Folklore Rumano*, publicată în revista *Buletin latino americano de musica* din Montevideo, Anul III, tomul III, abril 1937, pp. 301 - 306.

Etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu rezumă câteva **contribuţii teoretice ale lui George Breazul,** a căror valabilitate se extinde şi la folclorul altor popoare:

- punând temeliile *Arhivei Fonogramice*, Breazul nu a încetat să caute şi să adune date privind manifestările muzicale de-a lungul istoriei poporului nostru şi soluţii pentru integrarea marilor valori ale artei populare în activităţile educaţionale şi în cele de creaţie;

- „cercetează cel dintâi, în mod amplu, problema modurilor în cântecul popular românesc;

- teoretizează asupra scărilor prepentatonice, îmbogăţind terminologia de specialitate prin introducerea expresiilor: *oligocordie* şi *stenohorie* care sunt foarte prezente în muzica populară românească;

- „arată cu exemple concrete că în cântecul popular românesc se întâlnesc toate scărilor pentatonice, inclusiv cele pe care teoreticienii anteriori nu le întâlniseră; heptatonia cântecului popular românesc este precreştină şi-şi are reprezentare în civilizaţiile antice, printre care un loc aparte îl ocupă tracii;

- distingând cele două categorii de creaţii populare, ale grupului şi ale individului, el „oferă prima explicaţie sociologică din folcloristica muzicală românească”;

- acceptând atât influenţele cât şi preluările, Breazul afirmă că acestea nu pot altera fiinţa creaţiei populare[194];

În studiul consacrat centenarului nașterii dascălului, va suplimenta lista contribuțiilor lui George Breazul:

– descoperă existenţa formulelor melodice şi ritmice devenite „mijloace de recunoaştere, de comunicare şi de înţelegere a obştei româneşti”;

– a demonstrat **existenţa în folclorul românesc, a unui al doilea sistem pentatonic anhemitonic, anticipat doar teoretic de Helmholz** şi descoperit până în prezent doar în muzica noastră populară, în patru dintre cele cinci forme ale celui de-al doilea sistem, „pentru demonstrarea vechimii folclorului muzical românesc G(eorge) Breazul a confruntat – după ce s-a documentat asupra a ceea ce afirmau vechii greci, cu privire la muzica şi muzicalitatea tracilor – folclorul românesc cu cel al popoarelor sud –dunărene, ajungând la concluzia că originea colindelor, a cântecelor rituale şi a celor ce însoţesc diferitele obiceiuri practicate de popor" trebuie căutată în „muzica orgiastică din cultul lui Dionisos şi al lui Bachus, muzica Saturnaliilor, a Brumaliilor şi a Rozaliilor, a practicilor magice"[195].

Etnomuzicologul dublează propria activitate cu **sprijinirea colaboratorilor** în valorificarea patrimoniului spiritual investigat și le elogiază munca. Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea sunt doar câteva nume ale colaboratorilor sprijiniți de George Breazul, așa cum se deduce din materialele lor aflate în biblioteca sa. Culegerile confraților se bucură de atenția mentorului. Ilustrative sunt recenziile studiului lui Emil Riegler – Dinu, publicate în cotidianul *Acțiunea* în 17 aprilie 1941 – și în *Das Rumänische Volsklied* din 27 aprilie 1941.

Recenzii la studiul lui Emil Riegler – Dinu – *Das rumänische Volkslies*, 1941

Prezentarea cărţii lui Emil Riegler – Dinu - *Das rumänische Volsklied* – susținută ca teză de doctorat la Universitatea din Viena, pentru tipărirea căreia autorul a avut de luptat „cu atât de mari şi felurite lipsuri"[196], bazată pe culegeri proprii, scoate în relief faptul că s-a bucurat de aprecierile lui Robert Lach şi Georg Schünemann.

Cronica muzicală

„RUMAENISCHE „VOLKS-MUSIK"

O importantă lucrare ştiinţifică asupra muzicii populare româneşti

de G. BREAZUL

In timpul trecutului războiu, cele două instituţii pentru strângerea şi studiul muzicii primitive, arhivele fonogramice din Viena şi Berlin, au profitat de prezenţa în lagărele germane de prizonieri a militarilor de diferite neamuri şi au înregistrat de la ei numeroase cântece populare. Pe baza unui astfel de material şi-a fundat prof. *Robert Lach* studiile sale asupra muzicii popoarelor estonice, syrianice, mordvinice, votiakice, ceremisice, ciuvasice, fino-ugrice, krimtătareşti, etc. Dela 25 prizonieri *români* a făcut înregistrări prof. *Georg Schünemann* dela Universitatea din Berlin, pentru *„Archiva fonogramică"* de-acolo. Materialul pe care am avut prilejul să-l cunosc încă de acum 18 ani, prin conducătorul de pe-atunci al „Arhivei" berlineze, prof. *Erich M. v. Hornbostel*, nu este nici măcar popular şi nici din cel mai reprezentativ pentru muzica populară românească, după cum de altfel se încredinţase şi prof. Hornbostel. Din acest material posedă azi, noul *„Institut für Lautforschung"* de pe lângă Universitatea din Berlin 34 înregistrări făcute dela 25 soldaţi, dintre care 14 ardeleni.

Pe temeiul acestui extrem de redus şi de întâmplător material este întreprins studiul care face obiectul acestei recenzii El este datorit *Elsei Ziehm* care a lucrat sub conducerea şi cu colaborarea lui *Fritz Bose*. Studiul apărut sub titlul *„Rumänische Volksmusik"*, în 1939, în editura Max Hesse din Berlin, ca No 1 din noua colecţie *„Beiträge zur Volksmusikforschung"* scoasă de *D. Westermann*. Prin urmare, colecţia se inaugurează cu un volum despre muzica populară românească.

Nu am întâlnit până acum, printre lucrările care se ocupă cu ştiinţa muzicii comparate, etnografie muzicală şi cântec popular, numele Elsei Ziehm. Dar ne este foarte cunoscut cel al învăţatului Dr. Fritz Bose, încă dela publicarea studiului său *„Die Musik der Vitoto"*, publicat în „Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft" (II, 1) şi mai ales din substanţialul şi temeinicul său capitol asupra muzicii primitivilor şi popoarelor orientului asiatic, care formează partea IX-a din *„Atlantis buch der Musik"*. Referintele sale asupra lucrărilor lui *Hornbostel*, *Curt Sachs* precum şi ale lui *Carl Stumpf*, câtesi trei fosti profesori ai mei, îmi readuc în minte străduinţele muzicologice ale şcolii din Berlin începuturile şi rezultatele metodele de lucru, problemele, cum

(Continuare în pag. II-a

Recenzia lui Breazul la cartea lui Emil Riegler Dinu - *Das Rumänischer Volsklied Musik*

Criticul evidenţiază meritele lucrării elaborată în limba germană fiind consacrată analizelor melodiei, ritmului şi manierei de execuţie a horei lungi şi „pune bazele cercetărilor ştiinţifice fundamentale, creând o disciplină a cântecului popular românesc şi punând capăt empirismului şi diletantismului care au invadat preocupările asupra muzicii noastre ţărăneşti"[197].

Am găsit printre decupajele unor articole din ziare și articolul lui Emil Riegler – Dinu referitor la armonizarea colindelor, argumentând interesul lui Breazul atât pentru modalităţile de valorificarea a colindei în creaţii de factură cultă, cât și pentru activitatea unor confraţi.

Colindele şi armonizarea lor

de EMIL RIEGLER-DINU

Ultima oră 6.II.929

I.

Lucrarea d-lui A. Rossetti „Colindele religioase la Românî" a confirmat acceptia că numirea de *Colinda* derivă prin intermediul formei bulgăreşti *Koleda*, din cuvântul latin *Calendae*. Dela serbările cultului lui Mithra, zeul Iranian, predominant la Daco-Romani, festum calendarum, biserica romană creştină nu-a transmis cântecul înaintea pentru verbarea naşterei Mântuitorului. Tot biserica-a păstrat şi refrenul străvechiu „Hallelua domine" sub forma „Haleroi Doamne". Hallelua era însă de origină mai veche ebraică şi egipteană, strigăt de jubilatie din timpurile străvechi.

Colindele vechi mitice, trădând influenţa păgână, au dăinuit până azi : colinda „vânătorului", a „Ciutei ciutalinei", etc. Alături însă, dieci şi de scăiii au acos altele, religioase. După cum a dovedit *M. Gaster*, au versificat vieţile sfinţilor şi viaţa Mântuitorului, compilând noul testament, apocrife şi apocalipsuri. Se pare că din colinde, cele cu versuri de câte 5 şi 6 silabe, sunt mai vechi, cele cu 7 şi 8 silabe mai noi. Cântecele de stea par să fie de o dată mai recentă decât colindele. Le corespund „Sternlieder" germane.

Vechimea evidentă a textelor ne-ar îndrituri să credem şi în vechimea melodiei lor.

La analiza lor însă constatăm occidentalizarea cu atât mai marcată a melodiei de colindă cu cât şi melodia horei sau doinei locale e insuficientă de sănătoasă-orăşenească. Contaminarea colindelor corespunde contaminării gospodăriei satului. Unde gospodăria este închisă, portul naţional şi industria casnică în ficare vom găsi mai puţor melos arhaic la hore şi colinde. Aşa în Bihor, ţinut izolat de oraşe (colecţia lui Bela Bartok „Cântece din Bihor") proporţia e de 17 colinde arhaice la 2 moderne cu sensibilă la-cheie. In Maramureş însă, unde gospodăria ţărănească e dischisă producţiei industriale şi capitaliste, unde portul şi industria casnică pier, din 27 de colinde, 18 au caracter occidental cu raportul de dominanţă către tonică. („Volksmusik der Rumänen von Maramureş" de Bela Bartok).

După cauze principale accelerează contaminarea colindelor noastre arhaice de melosul apusean :

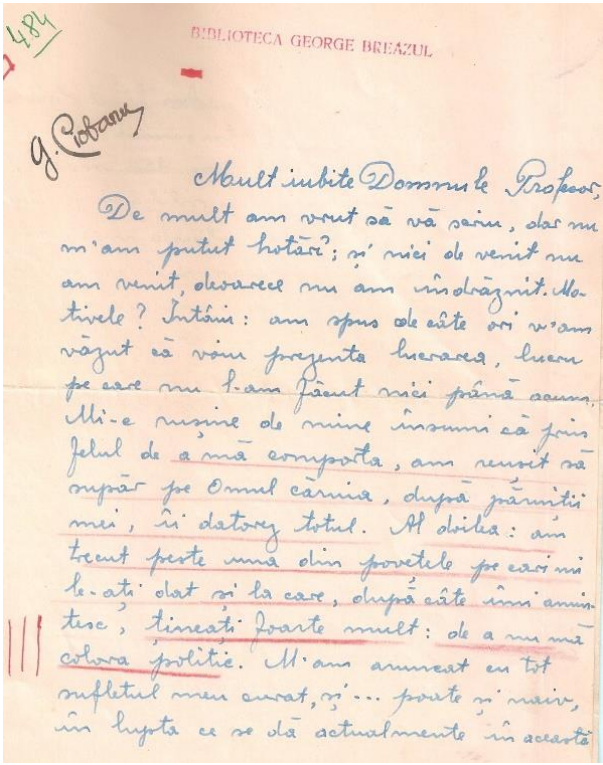
1) Tradiţia orală melodică proprie lor grecești (în care *armonia* înseamnă *melodia*) prin acea, că a înstituit terţa mare şi mică hotărâtoare pentru *acordul major* şi *minor*. Dela el datează şi predilecţia pentru scheletul căci după el „toate lucrurile bune în muzică vin dela subsemitoni". Defa Zarlino începe melodiile nu mai deo întau urechea atât linear cât prin sănciune cu acordarile adică armoniile lor. Acest lucru a fost consfinţit şi de Rameau în „Traité d'Harmonie" ier azi la Occident o melodie dată se gândeşte mai întotdeauna de compozitori cu armonie. Dar nu numai în Occident ci şi în Rusia vechiul ethos al muzicii populare şi bisericeşti a dispărut. In Basarabia de până nu veţi mai auzi în nici-o biserică melosul vechiu oriental cu „flos de Zarigrad" (comteria Cantirului Macarie) ci cântecul pe două voci cu armonii care adus mai curând cu arii religioase de operă şi oratoriu. Atâta sunt preocupaţi compozitorii moderni de armonizarea melodiilor încât văd în ficeare o *armonie latentă*.

Riemann a analizat din succesiunea sunetelor unei melodii ce acorduri se potrivesc sub ficeare ton şi a ajuns la concluzia în ce priveşte muzica populară că nu trebue înţeles elborul arhaic al melodiei prin alterări de tonuri din acordurile armonizărilor.

(Urmarea în numărul de mâine)

Fragment din articolul lui Emil Riegler – Dinu din 6 februarie 1929

Am făcut și până aici unele referiri **aportul mentorului la formarea generației următoare de etnomuzicologi:** Gheorghe Ciobanu, Ioan R. Nicola, Paula Carp, Tiberiu Alexandru, Ilarion Cocișiu, Constantin Zamfir Ghizela Sulițeanu, Iosif Herţea ș. a. De la Tiberiu Alexandru au rămas în biblioteca mentorului nu mai puțin de 8 referate prezentate în cadrul disciplinei *Enciclopedia și pedagogia muzicii – XI – 798 – 805*, unul - recenzia cărții lui Fritz Jöde – amintită mai sus. Profesorul a păstrat în arhiva sa proprie autobiografiile multora dintre discipoli, printre care se numără: Gheorghe Ciobanu, Alexandru Leahu, Ion și Gheorghe Dumitrescu, Nicolae Beloiu, Ion Baciu, Elena Cernei, Constantin Zamfir, și mulți alții.



Scrisoarea lui Gheorghe Ciobanu – 22 aprilie 1938 – Fond *Scrisori* - 484

NOTE BIBLIOGRAFICE

171 – Cocișiu, I. – *Despre colinde,* în: *Țara noastră,* 11 decembrie 1934 – Fond *George Breazul – XIV* - nr. 502;
172 – Cocișiu, Ilarion – *Sorcova,* în: *Axa,* An IX, nr. 44, 28 decembrie 1940 – Fond *George Breazul – XIV* - nr. 501;
173 - Vasile, Vasile - C*olinda –simbol al identității și unității spirituale românești, op. cit.*
174 - Breazul, G(eorge) – *Muzica populară transnistreană, I;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 289, 24 august 1941, pp. 1 - 2; *II* – nr. 295, 17 august 1941, pp. 1 - 2; *III* – nr. 301, 7 septembrie 1941, pp. 1 -2;
175 - Breazul, G(eorge) – *Contribuţii la studiul folklorului muzical al românilor transnistreni;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An III, nr. 458, 15 martie 1942, p. 2.
176 - Breazul, G(eorge) – *Caracterul social al muzicii populare transnistrene;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 125, 5 octombrie 1941, pp. 1 - 2.
177 - Breazul, G(eorge) – *Recitative muzicale transnistrene;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 313, 21 septembrie 1941, pp. 1 - 2;
178 - Vasile, Vasile **-** *Episcopul Melchisedec Ştefănescu – eminent ierarh, pedagog şi om de cultură,* Roman, Editura Filocalia, 2010;
179 - Breazul, G(eorge) – *Cântecele populare româneşti din Bucovina publicate de Matthias Friedwagner* (...) pp. 1 - 2, nr. 247, 6 iulie 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti. Cercetări de istorie şi folclor – Pages de l'histoire de la musique roumaine,* vol. V (...), pp. 391 – 395 şi 396 - 400;
180 - Breazul, G(eorge) – *Melodiile cântecelor populare româneşti din Bucovina publicate de Matthias Friedwagner;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 253, 13 iulie 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. V…, pp. 401 - 405; În fondul bibliotecii „George Breazul" am găsit dactilogramele textelor referitoare la antologia lui Friedwagner – *XI - nr. 2071 – 2073*. dar și pe cele centrate pe muzica tracilor – note de curs – XI – 431 și *XI - 78*
181 - Breazul, G(eorge) – *Studiul lui Reinhold Harprecht asupra melodiilor bucovinene publicate de Matthias Friedwagner;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 265 şi 271, 27 iulie şi 3 august 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti (…),* vol. V, pp. 411 - 420;
182 - Vasile, Vasile – *Alexandru Voevidca: Folclor muzical din Bucovina;* în: *Muzica,* Serie nouă, Anul XXVII, Nr. 8 / 2016, pp. 49 – 79;
183 - Breazul, G(eorge) – *Ritmul melodiilor populare bucovinene publicate de Matthias Friedwagner;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 277, 10 august 1941, pp. 1 - 2;
184 - *Patrium Carmen…,* p. 155;
185 - Burada, Teodor T. - *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei,* în*: Opere*, vol. II, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1975, p. 89.
186 - Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen*…, pp. 277 – 470;
187 – *Idem,* p. 92;
188 - Ciobanu, Gheorghe – *G. Breazul – Înfiinţarea Arhivei Fonogramice şi promovarea studiilor structural - istorice;* în: Ciobanu, Gheorghe – *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. III, Bucureşti, Editura muzicală, 1992, p. 25;
189 - Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen...*, pp. 277 – 470;
190 - Ciobanu, Gheorghe – *Aportul lui G. Breazul (...)*, p. 529.
191 - Ciobanu, Gheorghe – *George Breazul – un muzicolog complet cum nu am avut până la el şi nu ştiu când vom mai avea;* în: Sava, Iosif – *Amintirile muzicienilor români. Dialoguri. Evocări. Confesiuni,* Bucureşti, Editura muzicală, 1982, p. 146;
192 - Georgescu, Corneliu Dan – *Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică;* în: *Studii de muzicologie,* vol. XVII, Buc., Ed. muzicală, 1983, pp. 99 – 142;
193 - Breazul, G(eorge) - *Tradiţia muzicală românească;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An I,

nr. 10, 15 septembrie 1940, p. 1 – 2; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI..., pp. 3 – 6;
194 - Ciobanu, Gheorghe – *Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale româneşti;* în*: st. cit., loc cit.;*
195 - Ciobanu, Gheorghe – *George Breazul şi folcloristica muzicală românească, Cu prilejul centenarului naşterii sale;* în*: Revista de Folclor,* Bucureşti, tom 32, nr. 3, 1987, pp. 227 - 228;
196 - Breazul, G(eorge) – *Das Rumänischer Volsklied Musik; O importantă lucrare ştiinţifică asupra muzicii populare româneşti;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, nr. 191, 27 aprilie 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti - Pages de l'histoire de la musique roumaine,* vol. V, *Cercetări de istorie şi folclor* Ediţie bilingvă, îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Ciobanu, Bucureşti, Editura muzicală, 1981, p. 373;
197 - *Idem,* p. 378;

SUMMARY

Vasile Vasile

The *George Breazul* fund at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library

The monography I wrote for the great ethnomusicologist, musicologist, professor and musical critic George Breazul have bound me to investigate a rich documentary fund named after him at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library. It is all that Breazul collected over his entire life and that, in part, served him for the studies he finalized, some of the being published after his death. This enormous fund contains books, scores, magazines, enciclopedias, letters, programs, chronicles – most of them being in a manuscript form, undiscovered – has a complicated history în Lămâiței Street in Filaret area, threatened by the bombing of the World War II, the failed attempt to move everything to Craiova and, at last, the donation made for the Composers' and Musicologists' Union library by Breazul's wife, a true Penelope.
This article wishes to be a guide through a wide ocean – *George Breazul* Library – maybe the most important private libraries in our country, a real treasure of the Romanian musicology waiting to be developed.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu

M U Z I C A

ROMANIAN MUSICOLOGY MAGAZINE

EDITOR IN CHIEF: IRINEL ANGHEL
EDITOR: ANDRA APOSTU

EDITORIAL BOARD: NICOLAE GHEORGHIŢĂ, VALENTINA SANDU-DEDIU, LAVINIA COMAN, ANTIGONA RĂDULESCU, LUMINIŢA VARTOLOMEI, RUXANDRA ARZOIU, ALEXANDRU LEAHU

SCIENTIFIC COUNCIL: OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CORNELIU DAN GEORGESCU, VIOLETA DINESCU, CORNEL ŢĂRANU, VIOREL MUNTEANU, MARIA ALEXANDRU, ACHILEUS CHALDAIAKIS

MUZICA
NR
8
2021

READERS FROM ABROAD MAY SUBSCRIBE TO MUZICA MAGAZINE WRITING TO THE FOLLOWING ADDRESS:
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
CALEA VICTORIEI 141, SECT. 1, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
EMAIL: REVISTA.MUZICA@YAHOO.COM
PHONE: +40213177966

PUBLISHED BY
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

ISSN 0580-3713